

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

Universidad Politécnica de Cataluña  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Aline Sampaio de Mello Guimarães

***Burle Marx: caminos del paisajismo moderno brasileño***

Barcelona  
2015



Aline Sampaio de Mello Guimarães

***Burle Marx: caminos del paisajismo moderno brasileño***

Tesis presentada al Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Cataluña, como parte de los requisitos para optar al Título de Doctora.

Director de Tesis: Prof. Dr. Victor Brosa Real

Co-Director de Tesis: Prof. Dr. Daniel García-Escudero

Barcelona  
2015





Aline Sampaio de Mello Guimarães

***Burle Marx: caminos del paisajismo moderno brasileño***

Tribunal

Presidente Prof. Dr. Joaquim Español  
Secretario Prof. Dr. Xavier Llobet  
Vocal Prof. Dr. Carlos Labarta  
Vocal Profa. Dra. Débora Domingo  
Vocal Prof. Dr. Roger Miralles

Realizado el acto de defensa y lectura de la tesis el día \_\_\_\_ de \_\_\_\_ de \_\_\_\_.  
Calificación \_\_\_\_\_.

El Presidente  
El Secretario  
Los Vocales



A Rafael y Pedro



Le doy gracias a Dios por haberme dado fuerza y serenidad en los momentos más difíciles durante estos años.

Gracias a Rafael, ávido lector e interesado por cada página recién escrita, cuyos debates fueron esenciales para la realización de este trabajo. Cuya compañía fue más allá de la convivencia familiar con su incansable dedicación para comprender la obra de Burle Marx y el proceso de desarrollo.

Gracias a mi pequeño Pedro, gestionado y nacido durante la realización de esta tesis, obligado a aceptar todas las limitaciones de una madre estudiante de doctorado, dándome fuerza y alegría para seguir adelante con cada sonrisa, palabras y pasos aprendidos.

Gracias a mis padres, Euler y Leila y a mi abuela Adyr, quienes siempre estuvieron presentes en mi formación y crecimiento, sin ahorrar esfuerzos para ayudarme en todo lo que podían.

Gracias a mi hermana Paula, pequeña espectadora de mi esfuerzo, siempre extremadamente placentera en los momentos de descanso cuando no entendía nada de lo que escribía.

No podría dejar de mencionar a grandes amigos y familiares que me apoyaron durante todo este tiempo: Ana Lucia, Lucinha y Eumenes, principalmente por el “ofrecimiento” de la casa de Setiba, donde desarrollé gran parte de este trabajo; Luisa, Roger y Joana Tanure, por su dedicación en la búsqueda de documentos en Brasilia; los amigos del Banco do Brasil en Belo Horizonte por su ayuda en la investigación documental junto con otros órganos e instituciones de esta ciudad; Marques, Renato Palet y Angélica, por las maravillosas reproducciones fotográficas; Juliana Baioco y Daniel, que se esforzaron por conseguir diferentes textos en las bibliotecas de la UFRJ y de la USP; Sr. Boanerges por el recibimiento en Araxá y su buena voluntad para aclarar mis dudas; Helga Corrêa, amiga siempre dispuesta a conversar sobre el mundo de las artes; mis amigos apecanos que indirectamente me ayudaron durante mis años en Barcelona; el compromiso y la disposición de José Tabacow, proporcionando datos y documentos primordiales para este trabajo; y Guilherme Mazza Dourado, también investigador de la obra de Burle Marx, siempre dispuesto a contribuir y compartir su conocimiento.

Gracias a las siguientes instituciones, archivos y bibliotecas que me ayudaron en mis investigaciones: Biblioteca del COAC, Bibliotecas de la UB y Bibliotecas de la UPC (especialmente la Biblioteca de la ETSAB), en Barcelona; Bibliothèque des Arts Décoratifs, Bibliothèque Centre Pompidou e Institut National d’Histoire de l’Art (INHA) – Département de la Bibliothèque et de la Documentation Collections Jacques Doucet (y sus amables funcionarias), en París; Biblioteca del Museu de Arte da Pampulha, en Belo Horizonte (Sra. Denise Lemos); Ouro Minas Grande Hotel y Termas de Araxá (Sr. Roberto y el resto de funcionarios muy simpáticos), en Araxá; Laboratório da Paisagem – UFPE, en Pernambuco (Profa. Dra. Ana Rita Sá Carneiro); Serviço de Arquitetura do Ministério das Relações Exteriores (SARQ), en Brasilia; Burle Marx & Cia Ltda., Fundação Parques e Jardins, Instituto Moreira Salles (en especial a las Sras. Cristina Zappa y Érica Ferreira) e Instituto Pereira Passos, en Río de Janeiro.

Y finalmente, pero por eso no menos importante, a mis directores, Prof. Dr. Victor Brosa Real y Prof. Dr. Daniel García-Escudero, por aceptarme como doctoranda y por introducirme con tanta simplicidad y sabiduría en los caminos de Burle Marx. Muchas gracias.

*“A base de toda crítica deve estar na compreensão  
da intenção do artista; é dessa forma que  
encaramos o estudo dos jardins do passado”.*

Roberto Burle Marx, 1962





## LISTADO DE FIGURAS

Figura 1 - Roberto Burle Marx. _____	55
Figura 2 – Jardín en Recife, 1935. _____	57
Figura 3 - Finca Santo Antônio da Bica, hoy Finca Roberto Burle Marx. _____	58
Figura 4 - Finca Santo Antônio da Bica, hoy Finca Roberto Burle Marx. Jardín en frente de la residencia. _____	58
Figura 5 - Dibujo de Burle Marx en tinta china del jardín para el Pabellón Brasileño en la Feria Internacional de Bruselas. _____	59
Figura 6 - Vista parcial del Parque de Flamengo, Río de Janeiro. _____	59
Figura 7 – Paseo y jardines de la Praya de Copacabana, Río de Janeiro. _____	60
Figura 8 – Proyecto original del Biscayne Boulevard, Miami. _____	61
Figura 9 – Dibujo de la plaza Rosa-Luxemburgo, Berlín. _____	61
Figura 10 – Ubicación de la Residencia Schwartz en Copacabana. _____	67
Figura 11 – Esquema de la terraza-jardín de la Residencia Schwartz. _____	68
Figura 12 – Límites y bordes del espacio de la Residencia Schwartz. _____	69
Figura 13 – Desvío de la forma rectangular de la Residencia Schwartz. _____	69
Figura 14 – Trazado de los canteros de la Residencia Schwartz. _____	70
Figura 15 – Malla de piso con los canteros circulares de la Residencia Schwartz. _____	70
Figura 16 – Eje de simetría de la Residencia Schwartz. _____	71
Figura 17 – Esquema de circulación de la Residencia Schwartz. _____	71
Figura 18 – Esquema de la Plaza de Casa Forte. _____	77
Figura 19 – Trazado de los canteros de la Plaza de Casa Forte. _____	77

Figura 20 – Entorno inmediato de la Plaza de Casa Forte.	78
Figura 21 – Ejes de simetría de la Plaza de Casa Forte.	78
Figura 22 – Tríada clásica básica, con el paseo perimetral, caminos en cruz y la marcación de un punto central en Plaza de Casa Forte.	79
Figura 23 – Circulación indicando entrada/salida en dirección a la iglesia por un lado, y retorno al espacio interno en el lado contrario, en la Plaza de Casa Forte.	79
Figura 24 – Esquema de circulación de la Plaza de Casa Forte.	79
Figura 25 – Puerta imaginaria que se abre y sigue en diagonal hacia el interior del primer jardín en la Plaza de Casa Forte.	80
Figura 26 – Perspectiva creada por los caminos y lagos en la Plaza de Casa Forte.	80
Figura 27 – Dibujo de Burle Marx en tinta china para la Plaza de Casa Forte.	81
Figura 28 – Plaza de la ciudad, 1935.	83
Figura 29 – Estudio para un jardín, 1937.	83
Figura 30 – Mulher de combinação rosa, 1933.	84
Figura 31 – Retrato de Negra, 1935.	84
Figura 32 – Nu sentado, 1936.	84
Figura 33 – Plaza del Entroncamento, 1936.	85
Figura 34 – Palacio de las Princesas, 1936.	85
Figura 35 – Flamboyant, 1937.	86
Figura 36 – Estrada de ferro, 1938.	86
Figura 37 – Proyecto original de la Plaza Artur Oscar.	87
Figura 38 – Dibujo de Burle Marx en tinta china para la Plaza Artur Oscar.	87
Figura 39 – Entorno inmediato de la Plaza Artur Oscar y sus accesos.	89
Figura 40 – Ejes de simetría de la Plaza Artur Oscar.	89
Figura 41 – Antigua fotografía de la Plaza Artur Oscar.	89

<i>Figura 42 – Proyecto original de la Plaza del Derby.</i>	91
<i>Figura 43 – Esquemática de la Plaza del Derby.</i>	91
<i>Figura 44 – Entorno inmediato de Plaza del Derby con los ejes de acceso.</i>	93
<i>Figura 45 – Esquema de circulación de la Plaza del Derby.</i>	93
<i>Figura 46 – Dibujo de Burle Marx en tinta china para la Plaza del Derby.</i>	94
<i>Figura 47 – Dibujo de Burle Marx en tinta china para la Plaza del Derby (Isla de los Amores).</i>	94
<i>Figura 48 – Dibujo de Burle Marx en tinta china para la Plaza Euclides da Cunha.</i>	95
<i>Figura 49 – Esquema de la Plaza Euclides da Cunha.</i>	95
<i>Figura 50 – Entorno inmediato de la Plaza Euclides da Cunha.</i>	96
<i>Figura 51 – Esquema de circulación de la Plaza Euclides da Cunha.</i>	96
<i>Figura 52 – Dibujo de Burle Marx en tinta china para la Plaza Euclides da Cunha.</i>	97
<i>Figura 53 – Esquema de la Plaza de la República.</i>	98
<i>Figura 54 – Tríada clásica básica, con el paseo perimetral, caminos en cruz y la marcación de un punto central en Plaza de la República.</i>	98
<i>Figura 55 – Entorno inmediato de la Plaza de la República.</i>	99
<i>Figura 56 –Propuesta de los arquitectos brasileños para el Ministerio.</i>	105
<i>Figura 57 – Propuesta de Le Corbusier para el Ministerio.</i>	107
<i>Figura 58 – Esquema de la primera versión de los jardines del Ministerio.</i>	107
<i>Figura 59 – Ejes determinados por la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio.</i>	109
<i>Figura 60 – Esquema de circulación de la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio, que indica un movimiento aleatorio.</i>	109
<i>Figura 61 – Entorno inmediato del Ministerio de Educación y Sanidad.</i>	110
<i>Figura 62 – Detalles constructivos del lago en la plaza de la primera propuesta para el Ministerio.</i>	110
<i>Figura 63 – Configuración de la terraza-jardín del edificio principal en la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio.</i>	111
<i>Figura 64 – Configuración de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones en la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio.</i>	111

Figura 65 – Perspectiva de la terraza-jardín del edificio principal en la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio.	113
Figura 66 – Línea axial de la terraza-jardín del edificio principal en la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio.	113
Figura 67 – Croquis de Le Corbusier desde el despacho del ministro con la vista de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones.	113
Figura 68 – Esquema de circulación de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones en la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio.	115
Figura 69 – Detalles constructivos de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones en la primera propuesta para el Ministerio.	115
Figura 70 – Esquema de la Plaza Senador Salgado Filho.	119
Figura 71 – Eje que determina el alineamiento de la Plaza Senador Salgado Filho y del edificio del aeropuerto.	120
Figura 72 – Entorno inmediato de la Plaza Senador Salgado Filho y sus entradas.	121
Figura 73 – Esquema de circulación de la Plaza Senador Salgado Filho.	121
Figura 74 – Banco de hormigón que marca el trazado de los canteros y de las vías de circulación.	123
Figura 75 – Formas orgánicas que parecen desplazarse para dar lugar a las vías de circulación.	123
Figura 76 – Canteros con bordes bien definidos y aparentes.	124
Figura 77 – Proyecto original de la Plaza Senador Salgado Filho con los detalles del sistema de irrigación, posiblemente de 1947.	124
Figura 78 – Fuzileiro vermelho, 1938.	127
Figura 79 – Mulher no carrossel, 1941.	127
Figura 80 – Figura em cadeira de balanço, 1941.	128
Figura 81 – Natureza morta: vaso com bromélias e clusias, 1941.	128
Figura 82 – Cais, 1941.	129
Figura 83 – Ménage à trois, 1942.	129
Figura 84 – Esquema de la terraza-jardín del Instituto de Resseguros do Brasil.	131
Figura 85 – Antigua fotografía de la terraza-jardín del IRB (hoy inexistente).	131
Figura 86 – Perspectiva de la terraza-jardín del IRB con las aperturas en la zona sur.	131

<i>Figura 87 – Cantero central desplazado en la terraza-jardín del IRB.</i>	133
<i>Figura 88 – Relaciones entre las diferentes superficies que forman la terraza-jardín del IRB.</i>	133
<i>Figura 89 – Antigua fotografía de la terraza-jardín del IRB (hoy inexistente).</i>	133
<i>Figura 90 – Esquema de los jardines del Casino de Pampulha.</i>	135
<i>Figura 91 – Imagen de 1943 del Casino de Pampulha y su paisajismo.</i>	135
<i>Figura 92 – Eje que determina el alineamiento del jardín frontal y del edificio del Casino de Pampulha.</i>	137
<i>Figura 93 – Esquema de circulación de los jardines del Casino de Pampulha.</i>	137
<i>Figura 94 – Vista panorámica de los canteros posteriores del Casino de Pampulha, 1943.</i>	138
<i>Figura 95 – Vista del Parque de Barreiro, con un gran lago, la Isla de los Amores y el hotel al fondo.</i>	139
<i>Figura 96 – Proyecto original del Parque de Barreiro con perspectiva de la Isla de los Amores.</i>	139
<i>Figura 97 – Esquema de circulación de los jardines del Parque de Barreiro.</i>	141
<i>Figura 98 – Circulación que indica acceso, entrada y la línea axial, ya más floja, responsable por alinear el lago y la edificación.</i>	143
<i>Figura 99 – Antigua fotografía de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones del MES.</i>	147
<i>Figura 100 – Configuración de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones del MES.</i>	147
<i>Figura 101 – Ensanchamiento de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones en 1945.</i>	148
<i>Figura 102 – Jardín de la terraza sobre el bloque de exposiciones y el de la planta baja, como si fueran parte de una misma composición.</i>	148
<i>Figura 103 – Esquema de los jardines de la planta baja del MES.</i>	149
<i>Figura 104 – Esquema de todo el conjunto en la planta baja del MES, con la propuesta para el terreno anexo.</i>	149
<i>Figura 105 – Proyecto original del Ministerio de Educación y Sanidad (versión final).</i>	151
<i>Figura 107 – Configuración de la terraza-jardín del edificio principal del MES.</i>	153
<i>Figura 108 – Proyecto original del MES (versión final) con detalles del lago en la planta baja.</i>	153
<i>Figura 109 – Relación de contigüidad entre la vía de circulación y los espacios ajardinados adyacentes.</i>	157
<i>Figura 110 – Relación de transposición entre la vía de circulación y los espacios ajardinados que son cruzados.</i>	157

Figura 111 – Trazado definido en la primera versión del jardín de la Residencia Odette Monteiro.	160
Figura 112 – Emplazamiento de la casa en relación al jardín, lo que genera visuales que se integran al entorno.	161
Figura 113 – Diferentes niveles trabajados en el jardín de la Residencia Odette Monteiro, en fotografía de la década de 1950.	163
Figura 114 – Esquema de la primera versión del jardín de la Residencia Odette Monteiro.	163
Figura 115 – Esquema de la segunda versión del jardín de la Residencia Odette Monteiro.	165
Figura 116 – Esquemas de circulación de las dos versiones del jardín de la Residencia Odette Monteiro.	166
Figura 117 – Dilatación del camino en la primera versión de la Residencia Odette Monteiro.	167
Figura 118 – Recinto creado por la dilatación del camino de piedra en la segunda versión de la Residencia Odette Monteiro.	167
Figura 119 – Lago creado con isla de vegetación en el jardín de la Residencia Odette Monteiro.	168
Figura 120 – Fotografía del paisajismo de la Residencia Odette Monteiro, con el lago creado y la Serra dos Órgãos al fondo.	168
Figura 121 – Espejo de água con reflejo de la casa, de la vegetación del entorno y de las nubes del cielo.	169
Figura 122 – Jardín geométrico y jardín del camino suspendido, dos ejemplos de la serie de 14 jardines ornamentales desarrollados por Burle Marx para el Parque de Ibirapuera.	171
Figura 123 – Panel de azulejos del Instituto Oswaldo Cruz, 1947, de la Residencia Jean Marie Diestl, 1947, y de la Residencia Antônio Ceppas, 1953, todos en la ciudad de Río de Janeiro.	173
Figura 124 – Joyas diseñadas por Burle Marx.	175
Figura 125 – Pintura para el Hotel Amazonas, 1950.	175
Figura 126 – Trazado del jardín y de la Residencia Burton Tremaine.	177
Figura 127 – Maqueta de madera y cartón del conjunto del jardín y residencia Burton Tremaine.	177
Figura 128 – Esquema del jardín de la Residencia Burton Tremaine.	178
Figura 129 – Entrada única y caminos ofrecidos por el jardín de la Residencia Burton Tremaine.	178
Figura 130 – Líneas más rectas y angulaciones introducidas en el jardín de la Residencia Burton Tremaine.	179
Figura 131 – Elementos acuáticos en destaque en el jardín de la Residencia Burton Tremaine.	179

<i>Figura 132 – Esquema del jardín de la Residencia Moreira Salles.</i>	181
<i>Figura 133 – Detalle del jardín de la entrada de la Residencia Moreira Salles.</i>	181
<i>Figura 134 – Detalle del jardín de la piscina de la Residencia Moreira Salles.</i>	183
<i>Figura 135 – Panel de azulejos junto al lago.</i>	183
<i>Figura 136 – Conjunto de pequeñas fuentes en el panel de azulejos de Burle Marx.</i>	184
<i>Figura 137 – Detalle del jardín ortogonal de la Residencia Moreira Salles.</i>	184
<i>Figura 138 – Vista de la Residencia Cavanellas y su jardín frontal en medio al valle, en fotografía de la década de 1950.</i>	185
<i>Figura 139 – Esquema del jardín de la Residencia Cavanellas.</i>	185
<i>Figura 140 – Proyecto original del jardín ortogonal de la Residencia Cavanellas.</i>	187
<i>Figura 141 – Jardín ortogonal con diferentes niveles de vegetación, en fotografía de la década de 1950.</i>	187
<i>Figura 142 – Detalle del jardín orgánico de la Residencia Cavanellas.</i>	188
<i>Figura 143 – Trazado definido en la primera versión del jardín de la Residencia Kronsfoth.</i>	189
<i>Figura 144 – Trazado definido en la segunda versión del jardín de la Residencia Kronsfoth.</i>	189
<i>Figura 145 – Esquemas de circulación de las dos versiones del jardín de la Residencia Kronsfoth.</i>	191
<i>Figura 146 – Cantero que se adentra en el lago, en referencia a los canteros circulares y a las islas de vegetación propuestas en proyectos anteriores.</i>	193
<i>Figura 147 – Detalle de la composición con piedras en el jardín de la Residencia Kronsfoth.</i>	193
<i>Figura 148 – Trazados definidos en la primera y segunda versiones del jardín para el MRE.</i>	199
<i>Figura 149 – Proyecto original de 1966 del jardín para el MRE, con detalles de los conjuntos de piedras que emergían del espejo de agua.</i>	201
<i>Figura 150 – Esquema de los jardines en la planta baja y en la terraza del MRE.</i>	201
<i>Figura 151 – Perspectiva original de Burle Marx para el jardín del MRE.</i>	203
<i>Figura 152 – Transformación de las formas del jardín para el MRE.</i>	203
<i>Figura 153 – Fotografía del jardín que enmarca el MRE y su vía lateral elevada del espejo de agua.</i>	205
<i>Figura 154 – Superficie reflexiva del espejo de agua en el jardín externo del MRE.</i>	205



Figura 155 – Formas inscritas unas en las otras definen el conjunto paisajístico-arquitectónico del MRE.	207
Figura 156 – Esquema de un cantero típico del jardín acuático del MRE.	207
Figura 157 – Trazados definidos en la primera y segunda versiones del jardín interno en la planta baja del MRE.	209
Figura 158 – Canteros en medio al lago y también en las áreas secas del jardín interno en la planta baja.	209
Figura 159 – Planta baja original del tercer piso del edificio del MRE, con la implantación del jardín en medio a la malla cuadrada.	211
Figura 160 – Representación gráfica de los esquemas compositivos recurrentes en los proyectos de Burle Marx de los años 1930 y de los años 1960, y el tratamiento ofrecido al elemento acuático (aquí representado en negro).	211
Figura 161 – Tapicería creada por Burle Marx para el Ministerio de Relaciones Exteriores, 1966 (25,50x4,15m).	213
Figura 162 – Tapicería creada por Burle Marx para el Centro Cívico de Santo André, 1967 (28,38x3,27m).	213
Figura 163 – Abstrato, 1967.	215
Figura 164 – Pithecolobium tortum, 1964.	215
Figura 165 – Detalle del mural escultórico para el Edificio Manchete, Río de Janeiro, 1969.	217
Figura 166 – Jardín de las Naciones, Viena, 1963.	217
Figura 167 – Jardines para los seis patios internos de la UNESCO, París, 1963.	219
Figura 168 – Muro escultórico externo en hormigón aparente y panel interno del Hospital Souza Aguiar, Río de Janeiro, 1966.	219
Figura 169 – Dibujo de las aceras que bordean la Playa de Copacabana, 1970.	220
Figura 170 – Dibujo con la ubicación del Ministerio de Justicia (2) frente al Ministerio de las Relaciones Exteriores (1). Entre ellos, el eje monumental de Brasilia con los otros ministerios y la Catedral a oeste, y la Plaza de los Tres Poderes a este.	221
Figura 171 – Esquema de circulación del jardín del Ministerio de Justicia.	223
Figura 172 – Esquema del jardín para el Ministerio de Justicia.	223
Figura 173 – Jardín acuático que se adentra en el volumen del edificio del Ministerio de Justicia.	225
Figura 174 – Las caídas de agua traen movimiento al jardín y descomponen los reflejos del edificio, que parece flotar.	225

<i>Figura 175 – Dibujo con la ubicación de la Plaza Duque de Caxias (1) en relación al eje monumental de Brasilia y los otros ministerios estudiados en este capítulo (2).</i>	227
<i>Figura 176 – Esquema de la Plaza Duque de Caxias.</i>	227
<i>Figura 177 – Esquema de composición de la Plaza Duque de Caxias, con el lago y la entrada principal a lo largo de una línea axial.</i>	229
<i>Figura 178 – Camino en piedras portuguesas que separa el lago y el cantero de plantas acuáticas.</i>	229
<i>Figura 179 – Dibujos en el piso formados por mosaicos de piedras y canteros en colores.</i>	231
<i>Figura 180 – Grupos de piedras en hormigón en contraposición con la estructura curva del Cuartel General del Ejército al fondo.</i>	231
<i>Figura 181 – Esquema del jardín para el Tribunal de Cuentas de la Unión.</i>	233
<i>Figura 182 – Dibujo con la ubicación del Tribunal de Cuentas de la Unión (1) cercano a la Plaza de los Tres Poderes y a los Ministerios de Relaciones Exteriores (2) y de la Justicia (3).</i>	233
<i>Figura 183 – Agua en reposo en el jardín de la planta baja y fuentes que la mueven desde niveles superiores hacia los inferiores.</i>	235
<i>Figura 184 – Esquema de composición del jardín para el Tribunal de Cuentas de la Unión, con lago, isla de vegetación y fachada principal a lo largo de una línea axial.</i>	235
<i>Figura 185 – Proyecto original del jardín para el Tribunal de Cuentas de la Unión (proyecto con elevación, detalle y sección).</i>	235
<i>Figura 186 – Proyecto original del patio interno (1ª planta) del Tribunal de Cuentas de la Unión (proyecto con listado de plantas y cotas).</i>	237
<i>Figura 187 – Patio interno del Tribunal de Cuentas de la Unión, visto solamente por los despachos, con desniveles en la topografía y destacado por la ausencia del elemento acuático.</i>	237
<i>Figura 188 – Base de datos desarrollada para archivar proyectos y otras producciones artísticas de Burle Marx.</i>	239
<i>Figura 189 – Gráfico generado a partir de la base de datos construida para representar los proyectos archivados por año.</i>	239
<i>Figura 190 – Notas de una joven colaboradora de Burle Marx, hechas durante su trabajo con el paisajista, que representan las ideas que orientaban las propuestas en la oficina, y como el elemento acuático influía en los dibujos: “Um caminho de pedestre como um rio cheio de meandros e ilhas de vegetação”.</i>	262



## SUMARIO

<b><i>RESUMEN</i></b>	<b><i>23</i></b>
<b><i>ABSTRACT</i></b>	<b><i>25</i></b>
<b><i>INTRODUCCIÓN</i></b>	<b><i>27</i></b>
<b><i>NOTA BIOGRÁFICA DE ROBERTO BURLE MARX</i></b>	<b><i>55</i></b>
<b><i>PRIMERA PARTE Por un modelo de centralidad</i></b>	<b><i>63</i></b>
<b><i>EL PRIMER MODELO: RESIDENCIA SCHWARTZ</i></b>	<b><i>67</i></b>
<b><i>LA PLAZA DE CASA FORTE: TRANSICIÓN</i></b>	<b><i>73</i></b>
<b><i>CONSTRUCCIÓN DEL PROYECTO MODERNO: RECIFE</i></b>	<b><i>83</i></b>
<b><i>SEGUNDA PARTE Organización espacial</i></b>	<b><i>101</i></b>
<b><i>PRIMER PROYECTO PARA EL MINISTERIO</i></b>	<b><i>105</i></b>
<b><i>EL ELEMENTO ACUÁTICO: LA PLAZA SENADOR SALGADO FILHO</i></b>	<b><i>117</i></b>
<b><i>VARIACIONES EN LAS SUPERFICIES ACUÁTICAS</i></b>	<b><i>127</i></b>
<b><i>LA TENSIÓN ESPACIAL Y EL NUEVO PROYECTO PARA EL MINISTERIO</i></b>	<b><i>145</i></b>
<b><i>TERCERA PARTE La consolidación del modelo moderno</i></b>	<b><i>155</i></b>
<b><i>LOS CAMINOS DE LA RESIDENCIA ODETTE MONTEIRO</i></b>	<b><i>159</i></b>
<b><i>CUATRO NUEVOS CAMINOS</i></b>	<b><i>171</i></b>

<b><i>CUARTA PARTE El jardín acuático</i></b>	<b><i>195</i></b>
<b><i>LA INMERSIÓN DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES</i></b>	<b><i>199</i></b>
<b><i>OTRAS EXPERIENCIAS EN LA NUEVA CAPITAL FEDERAL</i></b>	<b><i>213</i></b>
<b><i>CONCLUSIÓN Reflexión sobre el proceso de transformación en la obra de Burle Marx</i></b>	<b><i>239</i></b>
<b><i>BIBLIOGRAFÍA</i></b>	<b><i>267</i></b>

## ***RESUMEN***

La presente tesis doctoral propone el análisis de veintiún proyectos paisajísticos ejecutados por el paisajista Burle Marx entre los años 1930 y 1970. Podemos seguir el proceso creativo y entender la totalidad del pensamiento del autor a través de sus diferentes etapas y ensayos proyectuales, uno de los principales desafíos del presente trabajo. A pesar de que los análisis son individuales, éstos obedecen a un orden cronológico de desarrollo y, a su vez, nos sirven como hilo conductor para confirmar la hipótesis planteada al principio de este trabajo; la obra de Burle Marx puede leerse como un único proyecto, es decir, el valor de cada proyecto existe cuando éstos se relacionan entre sí, haciendo de éste – el proyecto – un fragmento de una incesante investigación, desde los albores de sus proyectos paisajísticos, que le acompañará hasta el final de su carrera. Dicho sea de paso, estos últimos proyectos son los de Brasilia que, al tener que ceñirnos a un recorte temporal para viabilizar este estudio, los consideramos ejemplares como consolidación del lenguaje compositivo de Burle Marx y, parte integrante de un importante momento en el escenario de la arquitectura moderna brasileña e internacional. El análisis del uso del elemento acuático, presente en diferentes formas a lo largo del periodo analizado, puede servirnos también como hilo conductor de este estudio. Dividido en cuatro partes, el primer capítulo trata los primeros proyectos de la carrera de Burle Marx en Recife, con un vocabulario todavía muy influenciado por los conceptos clásicos de composición y que irá sufriendo influencias modernistas en los proyectos del segundo capítulo, como los ejemplos de la ciudad de Río de Janeiro. El tercer capítulo con proyectos de mayor porte, reflejo de la gran demanda de trabajos en su estudio, y para concluir el análisis de los proyectos para la nueva capital brasileña en el cuarto capítulo.



## ***ABSTRACT***

The work developed by this thesis proposes the analysis of twenty one landscape designs that were conceived by Roberto Burle Marx between 1930 and 1970. By walking through different phases and design rehearses, we are able to follow the author's creative process as well as to fully absorb his way of thinking, one of the main goals of this work. The analyses, although being held individually, follow a given chronological order, what leads us to the confirmation of the hypothesis that was pointed out in the beginning of the work, i.e, not only that Burle Marx work may be seen as a single project but also that the value of each of his designs is highlighted when analyzed among the others, being – the design itself – a fragment of an long-term research that begins by his first landscape designs and that keeps going until his last ones. In this case, his last works are the ones designed for Brasilia – due to the time cut that was established for making this study possible – which we consider to be great examples of Burle Marx composite language consolidation, besides being part of an important age of brazilian (as well as international) modern architecture. His work may also be bound by the analysis of how aquatic elements are used on different ways through every studied year. Being divided in four parts, in the first chapter the work deals with Burle Marx initial designs in Recife, using an yet very classic-based vocabulary, which is then influenced by modernism, as it may be seen on designs presented in the second chapter, which mainly located in Rio de Janeiro. In the third chapter, bigger designs are presented and a growing number of works are demanded for his office. Finally, the designs for the new brazilian capital are presented in the fourth chapter.





INTRODUCCIÓN \_ “Os banhistas”, dibujo en tinta china de Burle Marx. | Montero, 2001.

## ***INTRODUCCIÓN***

Roberto Burle Marx nace en 1909 y muere en 1994. Reconocido como uno de los maestros del paisajismo brasileño, e incluso más que ésto, considerado uno de los padres del paisajismo moderno. Esta afirmación se sustenta por la enorme proyección de su trabajo a lo largo de su vida y por la que sigue teniendo después de su muerte. Sus obras, difundidas en numerosas revistas y exposiciones por todo el mundo, llamaron la atención de los maestros de la arquitectura de su época, como Le Corbusier, Bruno Zevi y Walter Gropius.

La importancia de la obra de Burle Marx no se circunscribió a la comunidad de arquitectos de su generación, ni a la de un sector reducido de la elite socioeconómica brasileña, sino que despertó el interés de la comunidad científica. Muchos artículos y ensayos se han escrito sobre sus creaciones y sobre las técnicas utilizadas por éste en la composición de sus jardines, con el uso de la vegetación autóctona y la ruptura de los cánones del paisajismo europeo del momento.

A pesar de existir una amplia bibliografía sobre Burle Marx, ningún estudio se ha parado a analizar sus proyectos paisajísticos en su esencia, entenderlos como proyectos, visualizar sus soluciones y comprender su proceso creativo. En este estudio nos interesa el objeto – la representación del proyecto – y no lo que dice éste, lo que nos llevaría a un análisis histórico. Queremos encontrar la totalidad del pensamiento de Burle Marx en su obra.

Un estudio de esta naturaleza sobre la obra de Roberto Burle Marx podría seguramente resultar algo interminable. Su producción paisajística y artística, además de estar compuesta por un gran número de obras, es de una complejidad admirable.

El siguiente trabajo no intenta hacer lo imposible, ni tampoco abarcar toda su obra<sup>1</sup>. De hecho, nos ceñimos a una parte significativa de su producción paisajística. Proyectos de carácter público y privado, debidamente distribuidos a lo largo de su vida profesional, los cuales representan su obra, su pensamiento y su forma de proyectar.

La selección de los proyectos de carácter público no ha sido realizada de forma aleatoria, sino a conciencia con el objeto de reflejar directamente el pensamiento del autor. En primer lugar, por la libertad de creación de la que disfruta el paisajista al trabajar con obras públicas, algo que habitualmente es difícil de lograr en los proyectos privados – en los cuales el cliente suele influir de forma contundente en el resultado final. En segundo lugar, porque en estos proyectos recae en Burle Marx el reto de integrar el espacio proyectado dentro de un contexto más general; debe tener en consideración la ciudad, el entorno y el emplazamiento de la obra. Todo ello va a ser relevante a la hora de moldear sus soluciones, sus creaciones, desafiándole a innovar en cada nuevo proyecto.

*“Acho muito importantes os meus trabalhos associados à cidade. O paisagista está sempre associado ao urbanista. Sem compreender as necessidades de uma cidade e, principalmente sem compreender as funções das áreas verdes, o paisagista não poderá realizar jardins” (Burle Marx, 1992).*

---

<sup>1</sup> Aunque nos centráramos solamente en la producción paisajística del autor, seguramente, la gran cantidad de proyectos existentes imposibilitaría el trabajo de investigación. Durante su vida profesional, Burle Marx ejecutó centenas de proyectos paisajísticos. Y además, si tuviéramos en cuenta las otras producciones artísticas, nos depararíamos con una rica colección de pinturas, esculturas, murales, joyas etc.

En tercer lugar, porque la decisión de analizar sus proyectos de carácter público está, a su vez, basada en el hecho de que Burle Marx siempre defendió la función educativa de los espacios públicos proyectados por él mismo. A la pregunta de Guilherme Mazza Dourado (Burle Marx, 1991, p. 62) sobre la importancia de los jardines urbanos, Burle Marx contestó:

*“Copacabana, se não fosse a orla marítima, seria um horror. A boa arquitetura e o bom urbanismo está intimamente ligados às áreas verdes. Quando há equilíbrio entre as áreas verdes e a parte construída, encontramos uma maneira agradável de viver naquele espaço*

*Outra questão é a função educativa desses espaços. Quando fiz o aterro do Flamengo, a idéia foi na medida de possível colocar um número de plantas que não eram utilizadas nos jardins. O ideal seria educarmos uma criança para compreender o que está vendo, para que mais tarde ela proteja essa coisa como um patrimônio”.*

La selección de los proyectos privados, a su vez, refleja un periodo importante en la obra del paisajista, un momento en el que muchas familias brasileñas – y también extranjeras – contrataban sus servicios. El movimiento moderno en la arquitectura estaba bien visto, y dentro del paisajismo crecía un interés por éste, tanto en las obras públicas como en las privadas.

El presente trabajo, al caracterizarse como una investigación de arquitectura, tiene como principal objeto de estudio las obras y proyectos paisajísticos de Burle Marx. Para ello, creemos que sólo a través del estudio de sus proyectos y de la relación de éstos con el resto de su producción artística puede hacernos entender la totalidad de su proceso creativo. Al analizar sus plantas y dibujos originales podemos entender mejor los caminos que el autor sigue, sus aciertos y sus errores. Al relacionarlos con sus pinturas podemos intuir mejor su composición, sus influencias artísticas, su forma de crear. De esta manera podremos finalmente utilizar todo lo aprendido con esta experiencia de inmersión en el

proyectar de Roberto Burle Marx para desarrollar un trabajo teórico<sup>2</sup> que no sólo nos sirva de base para el estudio, sino también como complemento para la comprensión de la totalidad del autor. Carlos Martí Arís nos enseña que:

“La misión de una teoría del proyecto no es hallar fórmulas que traten de resolver los problemas de una vez por todas, sino, más bien, ensanchar la práctica del proyecto y su campo problemático proporcionando al mismo tiempo instrumentos que permitan plantear esos problemas con mayor claridad y justeza, o sea, que permitan reconocer más ordenadamente la complejidad del real” (Martí Arís, 2007, p. 22).

La teoría que presentamos sirve como base para la comprensión del pensamiento de Burle Marx, como punto de partida para el entendimiento de cada uno de sus proyectos y, consecuentemente, de la totalidad de su obra. Porque solamente a través de este entendimiento podemos comprender cómo se produjo el proceso de experimentación del autor, el porqué de sus decisiones. La teoría, en este estudio, se muestra como una herramienta de gran importancia, aunque no debemos olvidarnos que se presenta siempre “[...] al servicio de la obra, que es considerada la auténtica clave de todo saber en el campo artístico” (Martí Arís, 2007, p. 9). También según Carlos Martí Arís (2007, p. 9), “como la cimbra, la teoría, a mi juicio, no ha de ser más que una construcción auxiliar que, una vez que ha permitido formar el arco, se repliega y desaparece discretamente para que éste pueda verse en todo su esplendor”.

Por este motivo la tesis se organiza de tal forma que el estudio empieza presentando los proyectos, sus plantas y algunas fotografías de las obras previamente seleccionadas. A partir de esta presentación visual, necesaria para la comprensión de la obra e importante al brindarnos un panorama inicial de las

---

<sup>2</sup> Aquí tomamos como referencia la acepción de “teoría” encontrada en el diccionario de la Real Academia Española (RAE), en la cual se define como hipótesis cuyas consecuencias se aplican a toda una ciencia o a parte muy importante de ella o, simplemente, como un conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación.

intenciones de Burle Marx, pasamos a la lectura textual, siempre acompañada de imágenes y esquemas gráficos que sustentan los análisis y proveen al lector una interpretación visual que complementan las explicaciones textuales.

De esta forma, proponemos como método de estudio desarrollar un procedimiento de trabajo en el que la teoría y la práctica caminen juntas, con el propósito de investigar un segmento importante del paisajismo moderno brasileño, el cual agrupa la obra de Roberto Burle Marx. El estudio presenta como eje central su producción paisajística – el objeto de interés de la tesis. Sin embargo, siempre que sea necesario se hará uso de herramientas de análisis que extrapolan la visión del autor como mero paisajista y se buscará una visión más global del artista completo. Bajo esta perspectiva, relacionamos constantemente sus proyectos paisajísticos con sus pinturas, las cuales siguen un camino que, así como el paisajismo, están intrínsecamente relacionadas con la evolución creativa del autor. Al mismo tiempo, tampoco nos limitamos al estudio de la composición de forma general. Nos introducimos en el análisis del cómo proyectar – y no sólo el qué –, observando cuidadosamente el uso de elementos recurrentes en sus composiciones, entre los cuales destacan los elementos acuáticos. Estos elementos son, en diversas ocasiones, los responsables de moldear el espacio y de delimitar los usos y las relaciones tan particulares con el entorno construido y con el usuario.

### ***Percepción General***

Normalmente, a Burle Marx se le considera el mayor representante del paisajismo brasileño y seguramente uno de los grandes paisajistas del siglo XX, siendo su obra ejemplo del paisajismo moderno. Ha sido responsable, a través de sus proyectos, por la divulgación del paisaje brasileño, ofreciéndole un reconocimiento internacional.

Adoptar esta percepción como una verdad nos permite arrojar la hipótesis de la existencia de una unidad en el conjunto de sus obras. Al considerarlo un maestro de la arquitectura del paisaje moderno, de extrema importancia para la historia del paisajismo brasileño y, por qué no, del paisajismo mundial, podemos encontrar esta unidad – un hilo conductor que une su pensamiento y que se desarrolla a lo largo de su carrera, tratado y experimentado, lo que caracteriza la totalidad de su trabajo y permite leer sus obras como un sólo proyecto. A lo largo de la tesis defendemos la hipótesis de que el valor de cada proyecto de Burle Marx existe cuando éstos se relacionan entre sí, haciendo de éste – el proyecto – un fragmento de una investigación incesante desde los albores de sus proyectos paisajísticos y que le acompañará hasta el final de su carrera. Un esfuerzo de constante superación y perfeccionamiento de sus técnicas, lo que el propio autor resume, al afirmar que “*meu projeto mais importante é o último!*” (Tabacow, 2004, p. 19).

Burle Marx llega a decir sobre su proceso de innovación en cada nuevo proyecto:

*“Seria muito cacete se nos repetíssemos constantemente. Se a vida é uma experiência constante, me expressar no campo dos jardins e das artes é agradável para mim quando não digo sempre a mesma coisa. Do contrário eu me cacetearia. Picasso dizia uma frase maravilhosa: é melhor copiar os outros a copiar a si mesmo. Isso é uma grande lição. Toda vez que começamos a nos repetir acabamos nos cansando daquilo que fazemos. Quando há a possibilidade de alguma descoberta nova no campo dos jardins e da pintura, eu faço. Todas as minhas experiências foram válidas, até os erros. É horrível o receio que as pessoas têm de dizer alguma coisa com medo de errar. Prefiro errar para me corrigir a ter medo de errar”* (Burle Marx, 1991, p. 61).

Para demostrar la hipótesis presentada, analizaremos la obra de Roberto Burle Marx, identificando las distintas herramientas de composición y de organización espacial utilizadas normalmente por el paisajista a lo largo del tiempo, y que también acompañaron a las transformaciones experimentadas en sus proyectos. Los ejes visuales, la continuidad espacial y las vías de circulación son alguna de esas

herramientas, cuyo estudio nos permitirá profundizar en los dibujos del paisajista y extraer la construcción de la forma, de las redes de circulación y de las relaciones visuales.

Para sintetizar el objetivo propuesto en esta tesis, como ya hemos mencionado previamente, es imposible desarrollar el análisis de la totalidad de la producción paisajística de Burle Marx, una vez que su dimensión haría este estudio inviable e interminable. De esta forma, se hace necesario aceptar algunas limitaciones en el estudio, enfocando los análisis a un número reducido de proyectos que ilustren de forma significativa la producción artística de Burle Marx y que permitan estudiar, o más bien visualizar, lo que esta tesis se propone.

Por lo tanto, hemos seleccionado veintiún proyectos paisajísticos para realizar los análisis propuestos. Estos proyectos resumen la producción de Roberto Burle Marx, caracterizando de forma adecuada cada una de las etapas transcurridas a lo largo de su obra, desde su primer trabajo en los años 1930, hasta mediados de los años 1970, con los proyectos de Brasilia. Sin embargo, aunque cada obra pueda ser comprendida separadamente, para alcanzar el objetivo de esta tesis, el de avanzar a través del proceso creativo de Burle Marx – lo que nos permitirá así comprender la totalidad del pensamiento del autor – se hace necesaria la presentación de los proyectos en un orden cronológico. A través de la percepción del uso de elementos que se encuentran disponibles en la paleta del artista, podremos visualizar el desarrollo de su composición, de sus soluciones.

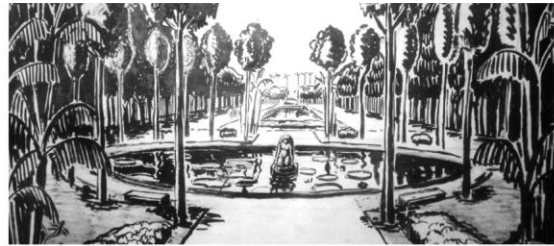
Gran parte del análisis de este trabajo se basa en las plantas y los dibujos originales de Burle Marx. Algunos de éstos han sido digitalizados y recuperados para este estudio, al verificar que se encontraban en condiciones deplorables, normalmente mal conservados en diferentes departamentos del gobierno. Además de visitar estas instituciones, entramos en contacto con varios investigadores y antiguos colaboradores del autor, quienes nos facilitaron parte de estos documentos. En el caso de unos pocos proyectos





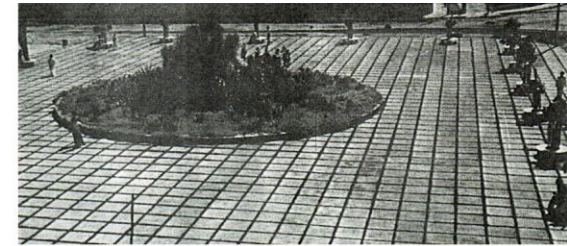
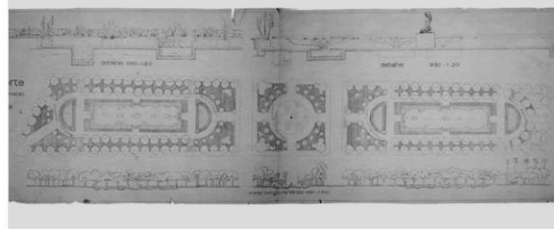
RESIDENCIA SCHWARTZ  
Recife, PE, Brasil

1932



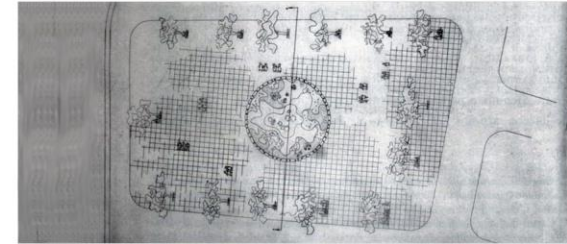
PLAZA DE CASA FORTE  
Recife, PE, Brasil

1935



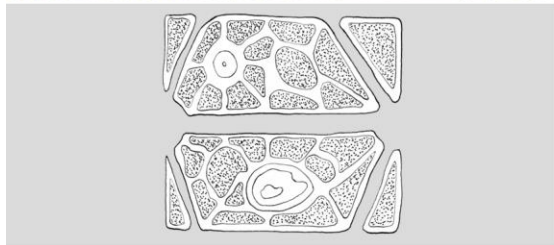
PLAZA ARTUR OSCAR  
Recife, PE, Brasil

1935



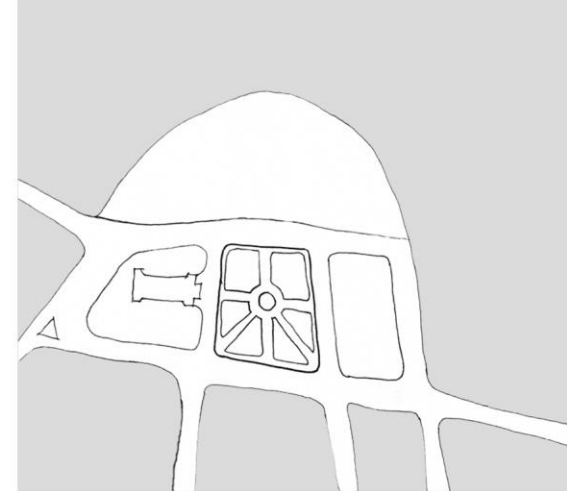
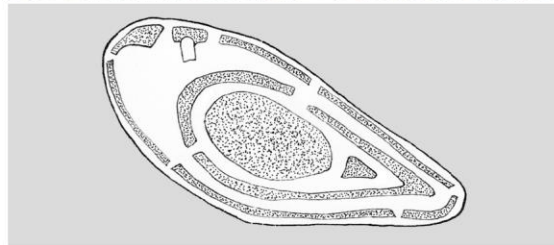
PLAZA DEL DERBY  
Recife, PE, Brasil

1935



PLAZA EUCLIDES DA CUNHA  
Recife, PE, Brasil

1935



PLAZA DE LA REPÚBLICA  
Recife, PE, Brasil

1936

analizados no contábamos con los originales disponibles para su consulta, pero aun así fueron incluidos en el conjunto de trabajos analizados en esta tesis, pues considerábamos que presentaban características relevantes para nuestro análisis. También hemos echado mano de otras fuentes primarias de información, como escritos del autor, entrevistas y contactos con personajes que convivieron con éste.

Al analizar estos ejemplos significativos, cuidadosamente elegidos entre sus innumerables producciones a través del uso de los documentos originales citados, podemos presentar algunos de los principios – o estrategias proyectuales<sup>3</sup> – adoptados. Principios por los que Burle Marx siempre se interesó y que aplicó en sus producciones paisajísticas y artísticas en general. El autor siempre defendió el uso de principios y no de fórmulas – las que según Burle Marx limitarían su capacidad de producir algo nuevo, su capacidad de razonamiento.

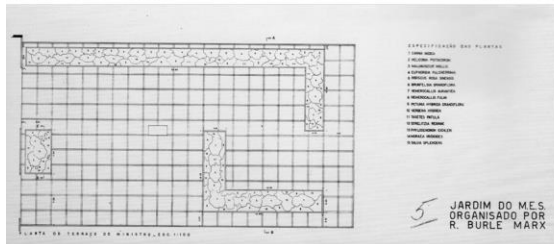
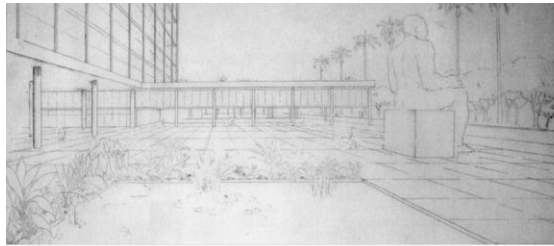
*“Eu as detesto sim, continuo a dizer, pois a fórmula é repetitiva, é como um beco sem saída. Aceitar a fórmula é inviabilizar a capacidade de pensar. Eu detesto ditaduras, que são imposições, fórmulas. Eu quero ter o direito de descobrir o que serve para mim e o que não serve para os demais. Eu me interesso por princípios”* (Burle Marx, 1992).

Carlos Martí Arís (2007, p. 26) refuerza el pensamiento de Burle Marx sobre los principios cuando dice que:

“Los principios definen el eje central del discurso científico. Los ejemplos constituyen el eje central de la elaboración artística. Lo dicho para el arte vale también para el campo específico de la arquitectura. El saber arquitectónico se inscribe y deposita en las propias obras y proyectos de arquitectura, en las que se filtra y permanece velado, quedando a resguardo de interpretaciones reductivas. Este conocimiento está oculto pero no perdido, está cifrado pero no es indescifrable. Para rescatarlo y hacerlo operativo es preciso excavar en la obra, manipularla y desmontarla, a fin de averiguar cómo está hecha”.

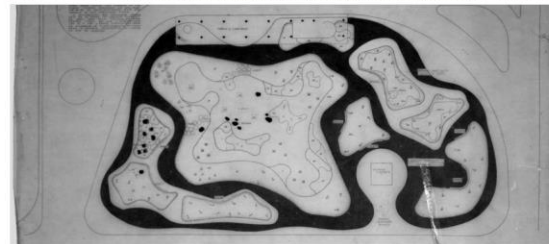
---

<sup>3</sup> Entendemos por estrategia proyectual aquello que nos permite afrontar un proyecto y precisamente también lo que sería propio de su enseñanza.



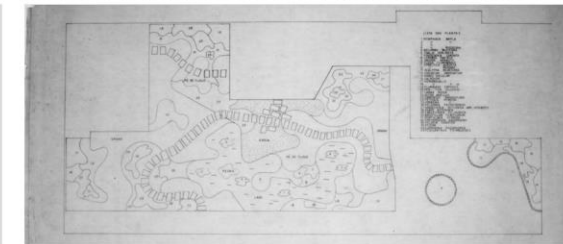
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y SANIDAD  
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

1938



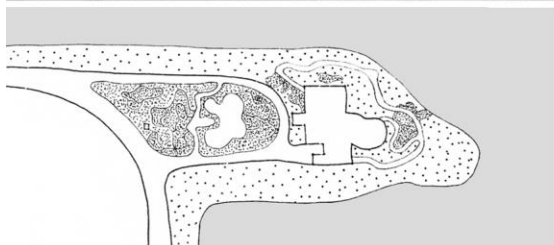
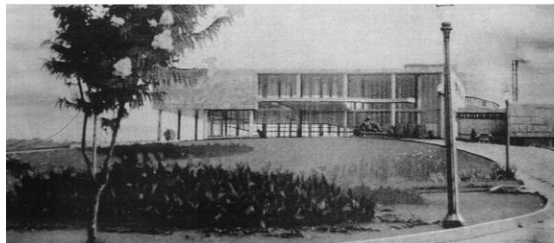
PLAZA SENADOR SALGADO FILHO  
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

1938



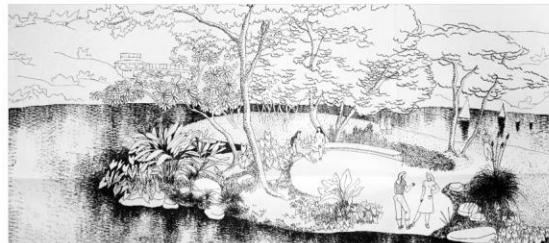
INSTITUTO DE RESSEGUROS DO BRASIL  
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

1939



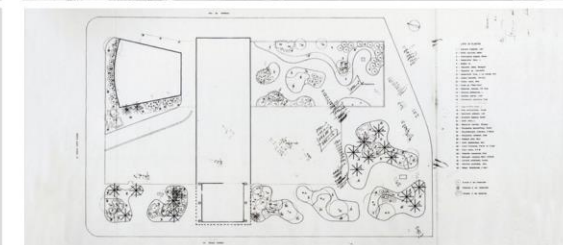
CASINO DE PAMPULHA  
Belo Horizonte, MG, Brasil

1942



PARQUE DE BARREIRO  
Araxá, MG, Brasil

1943



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y SANIDAD  
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

1944



De este modo, obedeciendo a todo lo expuesto anteriormente, el trabajo se estructura en cuatro apartados, o capítulos:

El primero se centra en el análisis de los primeros proyectos de su carrera, en la década de 1930. A partir de la observación de la única fotografía actualmente existente de su primera obra, el jardín para la Residencia Schwartz, en Río de Janeiro (1932), y del análisis del proyecto para la Plaza de Casa Forte, en Recife (1935), veremos cómo Burle Marx trabajaba los elementos en sus primeras composiciones y cómo ya deja patente una serie de herramientas e instrumentos utilizados en proyectos futuros. Para ello visitaremos otros cuatro proyectos públicos realizados en la ciudad de Recife en los años 1935 y 1936 – la Plaza Artur Oscar (1935), la Plaza del Derby (1935), la Plaza Euclides da Cunha (1935) y la Plaza de la República (1936). El elemento acuático ya aparece en sus primeros dibujos y marcará toda su obra, adaptándose a los distintos papeles elegidos por el paisajista.

El segundo capítulo procura responder a la pregunta: ¿El proyecto de los jardines del Ministerio de Educación y Sanidad supuso la completa ruptura de las líneas clásicas en la obra de Roberto Burle Marx como afirman muchos autores en sus textos? Revelaremos dicha respuesta siguiendo los pasos mencionados en las secciones anteriores y al abordar una secuencia de cinco proyectos: el Ministerio de Educación y Sanidad (1938), la Plaza Senador Salgado Filho (1938), el Instituto de Resseguros do Brasil (1939), el Casino de Pampulha (1942) y, por último, el Parque de Barreiro (1943).

En el tercer capítulo, que comprende algunas de sus obras realizadas entre los años 1948 y 1955, caracterizamos el momento en el que el paisajista emplea los principios de proyecto concebidos anteriormente en sus composiciones, consolidando una manera propia de proyectar. Iniciaremos por el reconocido proyecto de la Residencia Odette Monteiro (1948) y analizaremos posteriormente cuatro tipos de residencias en las que se aplican principios similares – Residencia Burton Tremaine (1948),



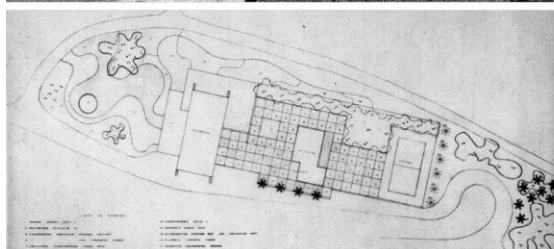
RESIDENCIA ODETE MONTEIRO  
Correas, RJ, Brasil 1945/1947



RESIDENCIA BURTON TREMAINE  
Santa Barbara, CA, EEUU 1948



RESIDENCIA MOREIRA SALLES  
Rio de Janeiro, RJ, Brasil 1951



RESIDENCIA CAVANELLAS  
Pedro do Rio, RJ, Brasil 1954

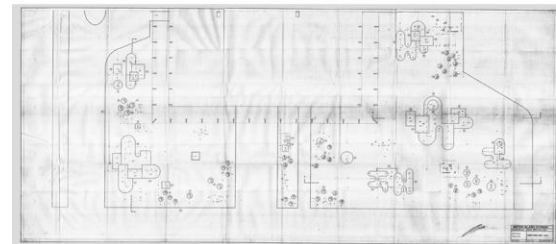


RESIDENCIA KRONSFOTH  
Teresópolis, RJ, Brasil 1956

Residencia Moreira Salles (1951), Residencia Cavanellas (1954) y Residencia Kronsfoth (1955). Recalcamos la gran demanda de proyectos privados al paisajista en este periodo. También se destaca el reconocimiento por la crítica en general del vocabulario plástico desarrollado, lo que ha ayudado a marcar este periodo como la fase más creativa de Burle Marx. Esta afirmación se confirma por la intensa búsqueda y experimentación que identificaron su producción en este momento y el aumento de los encargos de proyectos residenciales, que hasta entonces no eran representativos en su estudio – factores que le llevaron a estudiar nuevos temas.

Iniciamos el cuarto capítulo con los proyectos comprendidos hasta 1973, periodo en el que analizamos el Ministerio de las Relaciones Exteriores (1965) en la ciudad de Brasilia, la capital recientemente inaugurada en aquella época. Abordaremos las grandes intervenciones realizadas en los espacios públicos de la nueva capital. También podremos observar que la curiosidad del paisajista por las nuevas formas es constante, y cómo los proyectos nos enseñan también una cierta evolución y seguridad en el manejo de las herramientas de la composición y de los elementos utilizados, como el agua, que ganaba cada vez más destaque en la obra de Burle Marx. Los ejes visuales, la continuidad espacial, la percepción del espacio – incluso cuando se relaciona con el emplazamiento –, el trazado de los caminos y el diseño de los elementos construidos en el jardín, son algunos de los temas tratados y analizados en los demás proyectos del Ministerio de Justicia (1970), de la Plaza Duque de Caxias (o Plaza del Cuartel General del Ejército Brasileño, 1970) y del Tribunal de Cuentas de la Unión (1973).

El quinto y último capítulo cumple la función de conclusión final, al sintetizar los análisis presentados a lo largo del trabajo – a pesar de que se consideran éstos ampliamente durante el desarrollo de los capítulos anteriores. Se busca la construcción de una teoría sobre el pensamiento burlemarxiano a través de algunas reflexiones con respecto a su forma de proyectar, regresando a los proyectos clave de su obra y



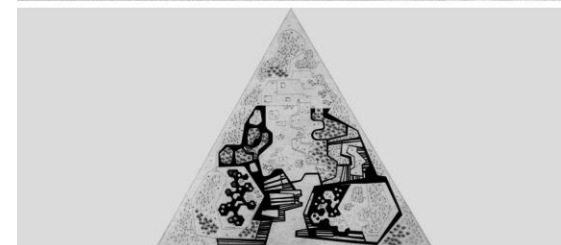
MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES  
Brasília, DF, Brasil

1965/1966



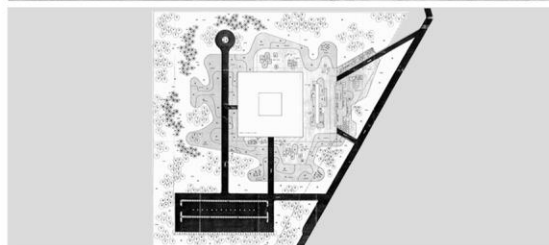
MINISTERIO DE JUSTICIA  
Brasília, DF, Brasil

1970



PLAZA DUQUE DE CAXIAS  
Brasília, DF, Brasil

1970



TRIBUNAL DE CUENTAS DE LA UNIÓN  
Brasília, DF, Brasil

1973

repasando los mecanismos e instrumentos utilizados que los hicieron posibles.

De hecho, tratamos de evidenciar que esta configuración clásica, orgánica y geométrica, aceptada por los diferentes críticos del trabajo de Burle Marx, no es tan rígida como se presenta en sus textos y que la obra del paisajista no puede resumirse en esta mera clasificación. Por el contrario, el conjunto de la obra se evidencia compleja, en la que el autor añadía conceptos y formas de proyectar, repitiéndolos ocasionalmente en otros contextos en los que consideraba que eran dignos de merecimiento. Más allá de determinar sus varias fases de proyectar, la estructura de este trabajo ha sido organizada con el objetivo de realizar una aproximación más adecuada al tema. Porque, aunque los proyectos se explican por su propia existencia, para entender el desarrollo de la obra hace falta un estudio metódico, que es lo que proponemos en este trabajo.

### ***Aproximación a la obra de Burle Marx***

*“No alpendre da casa de um antigo sítio  
Onde morei por longo tempo – longos trabalhos –  
Todas as manhãs eu vinha ver o dia  
Que sobre as cajazeiras, longe, amanhecia”.<sup>4</sup>*

Sobre la obra de Roberto Burle Marx existe un número considerable de estudios, aunque pocos se centran en el análisis metódico de sus proyectos. En su mayoría son un breve repaso por sus obras más reconocidas o un intento de contextualizar su producción en el escenario del movimiento moderno en Brasil y en el mundo.

Los primeros textos sobre el paisajista encontrados para esta investigación datan de principios del 1949

---

<sup>4</sup> A *Nuvem Carolina*, poesía de Joaquim Cardozo, en la que Burle Marx se inspiró para componer una serie de dibujos con el mismo título. El propio Joaquim Cardozo también escribió cierta vez veinte poemas para una serie de dibujos de Burle Marx.



y forman parte de un volumen de la Revista Municipal de Ingeniería<sup>5</sup>, publicada por el Ayuntamiento de Río de Janeiro, la capital federal en aquel momento. La publicación tenía como objetivo divulgar las obras realizadas por el ayuntamiento y, por este motivo, los textos contemplan principalmente los proyectos realizados en esta ciudad, pero aun así no pierde su relevancia al presentar a la población al profesional responsable de los cambios paisajísticos que estaba experimentando la ciudad, sus preocupaciones y propósitos. Algunos textos de esta edición fueron republicados, en conjunto con otros textos sobre el paisajista y su obra, en una edición conmemorativa del 90 aniversario del nacimiento de Burle Marx, presentándose también como la primera edición en versión electrónica de la revista, en abril de 2001<sup>6</sup>.

En 1954 Rubem Braga, un renombrado cronista de la literatura brasileña, le dedica dos páginas en su sección semanal de la revista *Manchete*<sup>7</sup>, con un breve texto, pero rico en informaciones sobre la vida del paisajista y el inicio de su carrera profesional.

Sin embargo, uno de los primeros artículos de mayor difusión data de 1952, cuándo la revista francesa *L'architecture d'aujourd'hui* dedica una página a Burle Marx, en su edición número 42-43, con texto de S. Giedion<sup>8</sup>: “*Mais si l'on pose cette question: Comment imaginez-vous le jardin intime de notre temps? [...] Sans risque je pourrai en nommer un, en tous cas, c'est Burle Marx de Rio de Janeiro*” (Giedion, 1952, p. 11). Esta discreta referencia fue, aún así, de gran impacto e importancia, y se puede decir que con estas palabras el crítico ejerció un papel fundamental en la proyección internacional del paisajista.

---

<sup>5</sup> Revista Municipal de Engenharia, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 1, jan./mar. 1949.

<sup>6</sup> PREFEITURA da Cidade do Rio de Janeiro. *Revista Municipal de Engenharia*. Rio de Janeiro, 2001.

<sup>7</sup> BRAGA, Rubem. Gente da cidade: Burle Marx jardineiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, n.95. p.58-59, 1954.

<sup>8</sup> Este texto de S. Giedion se integra en un texto más amplio de José Lins do Rego que trata el paisaje en Brasil, y presenta fotos de tres proyectos de Burle Marx: Instituto de Resseguros do Brasil (1939), Residencia Odette Monteiro (1948) y Residencia Walter Moreira Salles (1951).

Si en este breve texto Giedion afirma que la afinidad del paisajista con el arte contemporáneo es el secreto de sus jardines, el crítico de arte Clarival do Prado Valladares, en su introducción del catálogo de la exposición de Burle Marx de 1973<sup>9</sup>, insiste en el paralelo existente entre el arte – principalmente la pintura – y la arquitectura del paisaje en la obra de Burle Marx, y destaca que se puede dividir la producción paisajística del artista en cuatro fases, paralelas a las cuatro fases de su pintura. Aunque Burle Marx siempre afirmaba que sus jardines y su pintura son expresiones artísticas diferentes, es evidente que existe una relación muy estrecha entre éstas y que dicha relación ha sido apreciada intuitivamente por diversos autores.

El texto de Clarival do Prado Valladares recoge otro grupo de publicaciones sobre Burle Marx, el de los catálogos de exposiciones – individuales o colectivas – realizadas por el paisajista alrededor del mundo. Estos catálogos se publicaron con bastante frecuencia a lo largo de los años y son, en su mayoría, una compilación de pequeñas introducciones escritas por críticos de arte, escritores y amigos, como Jayme Mauricio<sup>10</sup>, de nuevo Clarival do Prado Valladares<sup>11</sup>, Lucio Costa<sup>12</sup> y Laurence Fleming<sup>13</sup>, acompañadas por ricas ilustraciones que ayudaron a ilustrar y a divulgar la diversidad de su obra. Como consistían en introducciones a exposiciones generalmente de pintura, los textos apuntan las características plásticas de las obras de Burle Marx, subrayando continuamente el carácter ecléctico de su producción, al relacionar dibujo, pintura, escultura, paisajismo y música. Lucio Costa – dentro del mismo catálogo en el que se

---

<sup>9</sup> EMBAIXADA do Brasil em Portugal. *Roberto Burle Marx*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1973.

<sup>10</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Roberto Burle Marx: Março de 1956*. Rio de Janeiro, 1956.

<sup>11</sup> ROBERTO Burle Marx: jóias, desenhos, gouaches, óleos, paisagismo, plantas vivas. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1963. Catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro, desde 22 de agosto hasta 28 de septiembre de 1963; MARY Vieira, Burle Marx. *MCMLXX Bienal de Veneza XXXV, Brasil* = MCMLXX Biennale di Venecia XXXV, Brasile. Milano: Alfieri, 1970.

<sup>12</sup> EMBAIXADA, 1973, p. 23; MUSÉE, 1973.

<sup>13</sup> BURLE MARX, Roberto. *Roberto Burle Marx: landscape architect, botanist and artist: an exhibition at the Royal College of Art, London, and the Royal Botanic Gardens, Kew, March-April 1982*. London: Royal College of Art, 1982.

encuentra el texto de Valladares – afirma que Roberto Burle Marx es simplemente un compositor de vieja estirpe que se expresa por otra vía; la visual.

Finalmente, en 1964, se publica la primera clásica e importante panorámica sobre la obra de Burle Marx. Pietro María Bardi, con su *I giardini tropicali di Burle Marx*<sup>14</sup> – publicado en inglés, alemán e italiano –, e ilustrado con fotografías de Marcel Gautherot<sup>15</sup>, se convirtió en el precursor de la bibliografía que podemos encontrar hoy sobre el paisajista.

Con un texto introductorio que conjetura sobre Brasil y su desarrollo arquitectónico y paisajístico moderno, Bardi presenta a Burle Marx como un personaje activo en la construcción de los jardines de la época, al inserir sus producciones en este contexto. Al subrayar el rechazo de éste en expresarse a los estándares existentes, Bardi también puntúa la sensibilidad y el rigor técnico del paisajista brasileño, que utilizaba la vegetación autóctona hasta ese momento poco considerada, además de explotar el dramatismo del paisaje tropical, lo que resulta en la creación de un método particular de hacer jardines. El libro también ofrece una rica compilación de proyectos del paisajista, de especies vegetales comúnmente utilizadas, de fotografías de sus obras implantadas, como del resto de sus producciones artísticas, con breves textos que describen estas imágenes, proporcionando una visión bastante completa del universo de Burle Marx hasta el momento.

Otro texto de los años 1960 es el de Guy Playfair, publicado en la revista *Architectural Review*<sup>16</sup>, el cual cita exactamente la publicación en inglés del libro de Pietro Maria Bardi, además de la visita de Burle

---

<sup>14</sup> BARDI, Pietro Maria. *I giardini tropicali di Burle Marx*. Milano: G. G. Görlich, 1964.

<sup>15</sup> Marcel André Félix Gautherot (Paris, 1910 – Rio de Janeiro, 1996) fue uno de los grandes fotógrafos del siglo XX y se le considera el exponente más importante en la ilustración fotográfica de la obra paisajística de Burle Marx. Actualmente su obra forma parte del acervo del Instituto Moreira Salles, cuyo jardín, también proyectado por Burle Marx en 1951, analizaremos en el tercer capítulo de este trabajo.

<sup>16</sup> PLAYFAIR, Guy. The versatility of Burle Marx. *Architectural Review*, 1964, v. 136, n. 813, p. 361-365.

Marx a Inglaterra, como responsable por la gran repercusión de su trabajo, relativamente desconocido hasta entonces. Varias revistas reconocidas nacionales e internacionales, como *Domus*<sup>17</sup> y *L'architecture d'aujourd'hui*<sup>18</sup>, empezaron a publicar artículos sobre el paisajista y su obra, que en aquel momento llegaba a su madurez y cuyas líneas y expresiones artísticas empezaban a ser identificadas y apuntadas como propias. Marta Montero, arquitecta argentina e investigadora de la obra de Burle Marx, también publica un artículo titulado *Roberto Burle Marx: paysagiste brésilien*, en la publicación francesa *Revue Pages Paysage*<sup>19</sup>, en 1989, fruto de su proyecto de fin de carrera del curso de paisaje en la *École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles*, un año antes. Desde entonces otros textos de esta autora se han convertido en una importante referencia para la divulgación del trabajo de Burle Marx, en especial el libro *Burle Marx: el paisaje lírico*<sup>20</sup>, el cual sería publicado solamente en el año 2001. En este libro Montero, en un primer momento, describe la vida y la obra de Burle Marx, y explicita el diálogo existente entre su trabajo paisajístico y su producción plástica. Más adelante ofrece un breve análisis de sus proyectos, identificando constantes en su forma de proyectar, como su preocupación con la inserción en el lugar, con la armonía y el equilibrio con la naturaleza; las variaciones formales por las que transcurrió, adoptando ángulos rectos, pero también formas orgánicas, biomórficas; las estructuras horizontales y verticales de sus creaciones; las formas y volúmenes de la vegetación, así como de los minerales; el uso del agua y, finalmente, una descripción de los principios utilizados por el paisajista: analogías, contrastes, repeticiones, aislamientos, fondo y figura, expansión-reducción y ritmo. En un segundo momento, el libro cataloga determinadas producciones paisajísticas de Burle Marx, ofreciendo, en algunos casos, esbozos de los proyectos, con el objetivo de resaltar características relevantes de la

---

<sup>17</sup> DE GIORGI, Manolo. Roberto Burle Marx: giardini del moderno. *Domus*, n. 705, p. 74-84, 1989.

<sup>18</sup> CARELLI, Emilie. Roberto Burle Marx, peintre du paysage. *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 262, p. 92-95, 1989

<sup>19</sup> MONTERO, Marta. Roberto Burle Marx: paysagiste brésilien. *Revue Pages Paysages*, n. 2, p. 110-115, 1989.

<sup>20</sup> MONTERO, Marta Iris. *Burle Marx: el paisaje lírico*. México D. F.: Gustavo Gili, 2001.

composición – como las formas, los colores y las plantas utilizadas –, todo esto acompañado de breves textos.

Otra producción de gran importancia e interés dentro del conjunto de estudios sobre Roberto Burle Marx es el libro *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, de Flávio Motta<sup>21</sup>, “[...] um estudo de fôlego, erudição e rara percepção” (Seffrin, 1995, p. 137), el cual introduce un extenso catálogo de proyectos del paisajista, también ilustrado con fotografías de Marcel Gautherot.

No podemos dejar de mencionar también la edición de 1987 del libro organizado por José Tabacow, *Roberto Burle Marx: arte & paisagem*<sup>22</sup>, el cual reúne diversas conferencias pronunciadas por Burle Marx. Esta publicación nos aproxima a las ideas del paisajista, presentando un gran valor como fuente primaria de consulta para cualquier investigación sobre su vida y obra. En 2004 se publicó una nueva edición revisada y ampliada, lo que refuerza la calidad de dicha obra.

Destacamos también una publicación internacional<sup>23</sup> de 1991 en la que se recalca extraordinariamente la producción del paisajista brasileño, junto con la muestra de mismo nombre organizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. A pesar de consistir también en un catálogo de exposición, la mayor parte de las publicaciones a partir de la década de 1990 pueden resumirse en artículos para revistas técnicas, editados en su mayoría después de 1994, el año de su muerte.

Dentro de este conjunto podemos destacar las entrevistas a Burle Marx publicadas en 1991, 1992 y 1995<sup>24</sup>. Así como el trabajo de Tabacow mencionado anteriormente, estas entrevistas presentan gran

---

<sup>21</sup> MOTTA, Flávio L. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1986.

<sup>22</sup> TABACOW, José (org.). *Roberto Burle Marx: arte & paisagem*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

<sup>23</sup> ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx: the unnatural art of the garden*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.

<sup>24</sup> Entrevistas concedidas a, respectivamente, Guilherme Mazza Dourado (BURLE MARX, Roberto. O prazer de viver e trabalhar com a natureza. *Projeto*, n. 146, p. 58-63, 1991), Ana Rosa de Oliveira (BURLE MARX, Roberto. Roberto Burle Marx e o jardim

valor al recoger las charlas y auténticas opiniones de Burle Marx y, por lo tanto, son una herramienta fundamental para cualquier estudio actual sobre el paisajista.

Durante la década de 1990 podemos subrayar importantes publicaciones, como los textos de Lélia Coelho Frota<sup>25</sup>, crítica de arte que escribió importantes textos sobre Burle Marx, generalmente destacando la calidad artística de su obra y, en algunos casos, analizando con detalles sus pinturas, con discursos bastante poéticos por la belleza en la composición de sus palabras. Junto a éstos, los libros de Sima Eliovson<sup>26</sup> – con sus dos ediciones en inglés y portugués – y de Giulio Rizzo<sup>27</sup>, los dos en la misma línea de los textos mencionados anteriormente: una elaborada introducción, que repasa diversos aspectos, especialmente biográficos del paisajista, seguida de una extensa lista de proyectos que desarrolla en el sumario de los volúmenes, y se presentan brevemente en las siguientes páginas. Debemos reconocer la importancia de las imágenes ofrecidas en las dos publicaciones, documentos imprescindibles hasta nuestros días para el estudio del paisajista. Las imágenes también serían el hilo conductor del libro de Soraya Cals<sup>28</sup>, con su original fotobiografía. Con *Roberto Burle Marx: um retrato*, Laurence Fleming<sup>29</sup> describe detalladamente una biografía minuciosa y curiosa del paisajista. Jacques Leenhardt<sup>30</sup> también retrató la vida y obra de Burle Marx, con la organización de diversos textos de diferentes y reconocidas personalidades del universo paisajístico francés en *Dans les jardins de Roberto*

moderno brasileiro. *Portal Vitruvius*, 1992) y Conrad Hamerman (BURLE MARX, Roberto. Roberto Burle Marx: the last interview. *The journal of decorative and propaganda arts*, v. 21, p. 156-179, 1995).

<sup>25</sup> FROTA, Lélia Coelho. *Burle Marx: Landschaftsgestaltung in Brasilien* = Burle Marx: landscape design in Brazil = Burle Marx: paisagismo no Brasil. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994; FROTA, Lélia Coelho. Roberto Burle Marx: o parceiro da natureza. A: CALS, Soraia. *Roberto Burle Marx: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro, 1995, p. 11-15.

<sup>26</sup> ELIOVSON, Sima. *The gardens of Roberto Burle Marx*. London: Thames & Hudson, 1991.

<sup>27</sup> RIZZO, Giulio G. *Roberto Burle Marx: il giardino del novecento*. Florencia: Cantini, 1992.

<sup>28</sup> CALS, Soraia. *Roberto Burle Marx: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro, 1995.

<sup>29</sup> FLEMING, Laurence. *Roberto Burle Marx: um retrato*. Rio de Janeiro: Index, 1996.

<sup>30</sup> LEENHARDT, Jacques. *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

*Burle Marx*, publicado por primera vez en 1994. Recoge también entrevistas hechas con el paisajista y conversaciones entre los autores. Los diferentes artículos buscan contextualizar la obra de Burle Marx y del llamado “paisajismo moderno brasileño”, situándolos en la historia del arte de los jardines y relacionándolos con nuestro tiempo. Jacques Leenhardt (Leenhardt, 2000, p. 89-90) afirma que:

*“Após dois séculos de imposição de modelos tanto estéticos quanto botânicos, sentia-se no Brasil uma necessidade, assinalada igualmente na literatura e nas artes plásticas, de encontrar o caráter próprio dessa cultura autóctone. Burle Marx pertence evidentemente a esse modernismo brasileiro que toma algo à Europa mas, ao contrário do modernismo hispano-americano, é muito mais autônomo, numa forte afirmação de identidade própria”.*

Otro conjunto de textos que se suma a la bibliografía existente sobre el paisajista son las monografías, tesinas y tesis, surgidas a partir de finales de la década de 1990, posiblemente debido a la distancia temporal que empezaba a surgir, lo que permite una mayor y mejor apreciación académica del conjunto de la obra de Burle Marx. Con diferentes enfoques y, a la vez, de extrema importancia por la originalidad de las investigaciones, debemos subrayar los trabajos de Cesar Floriano<sup>31</sup>, Marco Cavalcanti<sup>32</sup> y Guilherme Mazza Dourado<sup>33</sup>. Cesar Floriano relaciona la obra del paisajista – o artista como se refiere a él – con la vanguardia artística y arquitectónica brasileña e internacional, al analizar como su producción converge en el diseño de la ciudad y constituye una manifestación particular del arte público. El autor no se limita a una visión histórica y propone, al final del trabajo, una clasificación morfológica de la obra de Burle Marx, dividiéndola en cuatro momentos: el jardín tropical – que marca

---

<sup>31</sup> SANTOS, Cesar Floriano dos. *Campo de produção paisajista de Roberto Burle Marx: el jardín como arte público*. 1999. Tesis (Doctorado en Arquitectura) – Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 1999.

<sup>32</sup> CAVALCANTI, Marco. *O jardim aquático de Burle Marx como obra de arte: seus arquétipos, o modelo projetual e seu legado ao paisagismo moderno*. 2000. Tesina (Máster en Historia del Arte) – Escuela de Bellas Artes, Universidad Federal de Río de Janeiro, Río de Janeiro, 2000.

<sup>33</sup> DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade verde: jardins de Burle Marx*. 2000. Tesina (Máster en Arquitectura y Urbanismo – Tecnología del Ambiente Construido) – Escuela de Ingeniería de São Carlos, Universidad de São Paulo, São Carlos, 2000.

el inicio de su producción a principios de los años 1930 –, el jardín biomórfico – cuyo inicio aparece en el proyecto para el Ministerio de Educación y Sanidad, en Río de Janeiro, “donde el terreno no es solamente el soporte sino la materia misma de la obra. La geometría asimétrica, la densidad de bordes curvos, superficies texturizadas, multiplicidad de puntos de vista, líneas fluidas y planos simples pasaron a crear una forma orgánica” (Santos, 1999, p. 342), encontrando su expresión máxima en el proyecto para la Residencia Odette Monteiro, – el jardín constructivo – definido a finales de los años 1940 por una geometría rigurosa pero no simétrica y axial, en la que la preocupación por el diseño cede lugar al espacio, configurado también por un gran número de pinturas y paneles de ladrillos que se introducen como forma de completar el jardín y servir de transición entre arquitectura y paisaje – y el jardín abstracto-lírico – cuando, “en los años sesenta y setenta, estos jardines pasan a incorporar una geometría más compleja, en la cual las figuras geométricas se superponen y los cuadrados, triángulos y círculos se desconstruyen, expandiendo lo geométrico a una abstracción geométrica lírica y sensible” (Santos, 1999, p. 353). Marco Cavalcanti nos ofrece el primer trabajo que trata específicamente de los jardines acuáticos de Burle Marx, sus modelos referenciales e influencias recibidas, presentándose aún como un estudio bastante histórico. Guilherme Mazza Dourado, a su vez, nos presenta un rico trabajo que permea entre los viajes botánicos de Burle Marx, sus proyectos, dibujos y pinturas (al recoger incluso interesantes imágenes originales obtenidas en el estudio de Burle Marx & Cia. Ltda.), centrándose más en las producciones realizadas entre 1930 y 1960 y sus relaciones con el contexto histórico-cultural brasileño e internacional. Este último, también autor de diversos textos y ensayos sobre Burle Marx, publicó su tesina de máster en un libro<sup>34</sup>, lo que le permitió al público general acceso a su investigación.

---

<sup>34</sup> DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade verde: jardins de Burle Marx*. São Paulo: Senac, 2009.



El número de textos sobre el paisajista sigue creciendo a lo largo de los años 2000 y se destacan principalmente los artículos científicos publicados en encuentros, congresos, seminarios y simposios de paisajismo en Brasil<sup>35</sup> y en el mundo. Por consiguiente, los estudios empiezan a ser más específicos, al tratar de características singulares y diferentes en la producción de Burle Marx. Los trabajos de Laboratorio del Paisaje, en la ciudad de Recife, vinculado al Departamento de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Federal de Pernambuco, se destacan por la diversidad y cantidad de temas tratados, casi en su totalidad referentes a proyectos del paisajista en esta ciudad. Temas como el uso de los componentes acuáticos en la plaza de Recife<sup>36</sup>, la conservación de los jardines de Burle Marx en la ciudad<sup>37</sup> y las investigaciones pormenorizadas sobre proyectos específicos<sup>38</sup>, forman parte de este grupo de trabajos que analizan y contextualizan el impacto de los proyectos del paisajista en la historia de la ciudad y la dificultad, en muchos casos, de su manutención y de la conservación del lenguaje y trazados originales de Burle Marx.

---

<sup>35</sup> Se destacan los seminarios DOCOMOMO Brasil, que se celebran cada dos años en diferentes ciudades brasileñas y los Encuentros Nacionales de Enseñanza de Paisajismo en Escuelas de Arquitectura y Urbanismo en Brasil, evento también bienal, que está considerado como el principal encuentro científico dedicado a la enseñanza, investigación y extensión académica de paisajismo en Brasil.

<sup>36</sup> GUERRA, Cristianne de Mello; COSTA, Luciana Santiago. Burle Marx e os componentes aquáticos nas praças do Recife. A: PAISAGEM NA HISTÓRIA: Jardins e Burle Marx no Norte e Nordeste, 2007; GUERRA, Cristianne de Mello; SÁ CARNEIRO, Ana Rita. O uso dos componentes aquáticos nas praças do Recife. A: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITETURA E URBANISMO, 6., 2002, Recife.

<sup>37</sup> SÁ CARNEIRO, Ana Rita; MESQUITA, Liana de Barros; SILVA, Aline de Figueirôa. A conservação dos jardins de Burle Marx no Recife: Praça Faria Neves, Praça do Derby e Praça Euclides da Cunha. A: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITETURA E URBANISMO, 7., 2004, Belo Horizonte; MAFRA, Fátima Maria Alves da Silva. A Praça de Casa Forte e suas portas: um olhar gráfico para a conservação do jardim de Burle Marx. A: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITETURA E URBANISMO, 7., 2004, Belo Horizonte; SÁ CARNEIRO, Ana Rita; MENEZES, José Fernandes. Burle Marx Garden as instrument of communication in the cultural landscape: the "Cactario da Madalena", Recife Brazil. A: LIFE IN URBAN LANDSCAPE: International Conference for Integrating Urban Knowledge & Practice, 2005, Gothenburg.

<sup>38</sup> SILVA, Vânia Maria Barbosa da et al. Leitura da Praça Faria Neves em Recife por estudantes de agronomia da UFRPE. A: PAISAGEM NA HISTÓRIA: Jardins e Burle Marx no Norte e Nordeste, 2007; SILVA, Aline de Figueirôa. Uma praça, um largo, um campo, um jardim: a Praça da República e a história do paisagismo no Recife. A: PAISAGEM NA HISTÓRIA: Jardins e Burle Marx no Norte e Nordeste, 2007.

Algunos de los libros publicados en este período también se encuentran dentro de este campo monográfico, entre los cuales se destaca *Roberto Burle Marx in Caracas: Parque del Este, 1951-1961*, de Anita Berrizbeitia<sup>39</sup>, el cual describe el marco temporal bien definido como indica su título. Otros libros de este mismo período con especial relevancia para el estudio de la obra del paisajista son los de Vera Beatriz Siqueira<sup>40</sup>, que también adopta la estructura de las publicaciones encontradas normalmente, con un texto introductorio seguido de la presentación de diferentes imágenes de importantes proyectos de Burle Marx, y Rossana Vaccarino<sup>41</sup>, que organiza diversos textos de estudiosos sobre el paisajista. El hilo conductor del texto de Siqueira viene dado por el planteamiento de la simultaneidad, de la inestabilidad, de la dispersión y de la movilidad que, según la autora, son potencialidades desarrolladas en la creación de los jardines del paisajista. A continuación, el texto compara algunas soluciones formales adoptadas por Burle Marx como ejemplos del “*dinamismo intrínseco da natureza cuja estrutura móvel e cambiante deve afirmar-se como o modelo de transformação a ser adotado pelas ações humanas de domesticação ou exploração do ambiente*” (Siqueira, 2001, p. 8). La autora observa también la calidad de pasaje de sus jardines, “*que realizam uma espécie de transição entre a arquitetura e a natureza*”, promoviendo “*uma sorte de compensação sensual ao racionalismo da arquitetura moderna*” (Siqueira, 2001, p. 9) y conduciendo la mirada y el cuerpo a una experiencia de movimiento, también aprovechadas por las superficies reflexivas. Ahora, Vaccarino introduce su libro subrayando la ausencia de bibliografía sobre la obra de Burle Marx, las cuales normalmente se resumen en biografías y descripciones genéricas de sus proyectos. Insiste en que no hay muchos registros de los jardines conforme a su ejecución, lo que genera incluso gran dificultad de manutención y conservación – sumado a la inherente naturaleza inestable de los

---

<sup>39</sup> BERRIZBEITIA, Anita. *Roberto Burle Marx in Caracas: Parque del Este, 1956-1961*. Filadélfia: Univ. Pennsylvania Press, 2005.

<sup>40</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

<sup>41</sup> VACCARINO, Rossana. *Roberto Burle Marx: landscape reflected*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.

jardines, como ya había sido resaltado por Siqueira. Vaccarino también repasa brevemente las alteraciones geométricas en la obra de Burle Marx, comparando dos proyectos en diferentes momentos y clasificándolos sencillamente entre formas libres y formas ortogonales. Macedo, a su vez, en otro artículo del mismo libro, aborda los temas e influencias que inspiraron a Burle Marx, resaltando el hecho de que el paisajista creó su propia versión del modernismo, en la cual se destacaba el uso de la flora nativa, el uso de los colores y de los mosaicos, el rechazo de los ejes rígidos y de la simetría, además del creativo uso dado al elemento acuático. “*By employing these four design Concepts, Burle Marx helped found what today is a truly Brazilian modern landscape architecture – tropical, biomorphic, colorful, and nationalistic*” (Macedo in Vaccarino, 2000, p. 18).

Burle Marx se convirtió en un personaje tan conocido dentro del escenario paisajístico que su nombre empezó a mencionarse en varios títulos junto a otros grandes maestros reconocidos en este ámbito, como el texto de Abílio Gerra, *Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical*<sup>42</sup>, y el libro de Roberto Silva, publicado primeramente en Londres, *New brazilian gardens: the legacy of Burle Marx*<sup>43</sup>, aunque no hace referencia a ninguno de sus proyectos; sino que lo menciona como el artífice de un antes y un después en la historia del paisajismo brasileño.

Finalmente, merece destaque el libro de Lauro Cavalcanti y Farès El-Dahdah en 2009, *Roberto Burle Marx: a permanencia do instável, 100 anos*<sup>44</sup>, una publicación posterior a la exposición homónima realizada en el Museo del Paço Imperial en la ciudad de Río de Janeiro, en conmemoración a los 100

---

<sup>42</sup> GUERRA, Abílio. *Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical*. Portal Vitruvius, Arquitectos 029.05, 2002.

<sup>43</sup> SILVA, Roberto. *New brazilian gardens: the legacy of Burle Marx*. London: Thames and Hudson, 2006.

<sup>44</sup> CAVALCANTI, Lauro Paiva; El-Dahdah, Farès (Org.). *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

años del nacimiento del paisajista, y que mostró diversos trabajos originales – proyectos, tapicerías, joyas –, algunos de ellos nunca antes exhibidos, y en su mayoría desconocidos por el público, permeando textos técnicos de gran valor sobre diversos temas y proyectos de Burle Marx. Empezando con un texto de Jacques Leenhardt, que evalúa la trayectoria profesional del paisajista, el libro incluso ofrece una crítica de José Tabacow, en la que desmitifica lo que se relata constantemente en la bibliografía sobre el autor, que sus jardines no pasaban de ser una mera traducción de su pintura. Paulo Venancio Filho, posteriormente, encuentra en el paisajismo de Burle Marx una respuesta civilizadora a la amplia utilización del hormigón en la arquitectura moderna brasileña, haciendo más sencilla la transición entre naturaleza y hormigón. Ahora bien, Dorothee Imbert sitúa los jardines suspensos de Burle Marx para el Ministerio de Educación y Sanidad dentro de un histórico de este tipo de jardín, mientras que Valerie Frazer toma como base los mismos jardines suspensos para enseñar hasta qué punto el proyecto de Burle Marx fue una crítica directa al racionalismo de Le Corbusier.

Este breve acercamiento nos permite evaluar las diversas percepciones existentes sobre el trabajo de Burle Marx, y confirma la importancia de su obra en el escenario brasileño como mundial, y nos permite establecer las bases para nuestra investigación. Aunque existan muchos estudios sobre el paisajista, los temas y cuestiones son inagotables. Existe una gran dificultad para acceder a las fuentes primarias, lo que generó una crítica muy superficial de su obra, que se centra en sus aspectos más manifiestos. Tan sólo hace unos pocos años que empezaron a surgir trabajos con análisis más detallados y minuciosos, con informaciones y comprensiones antes inexistentes. El desarrollo de la obra de Burle Marx ahora presenta una distancia temporal más adecuada y permite el análisis más pormenorizado de los proyectos y de su contextualización, lo que nos ha concedido un momento muy propicio para el desarrollo de esta tesis.



NOTA BIOGRÁFICA DE ROBERTO BURLE MARX \_ Autorretrato, 1929 (carbón sobre lienzo). | Acervo Finca Roberto Burle Marx IPHAN/MinC.

## **NOTA BIOGRÁFICA DE ROBERTO BURLE MARX**

*“O jardim é uma natureza organizada  
pelo homem e para o homem.”*

*Roberto Burle Marx*

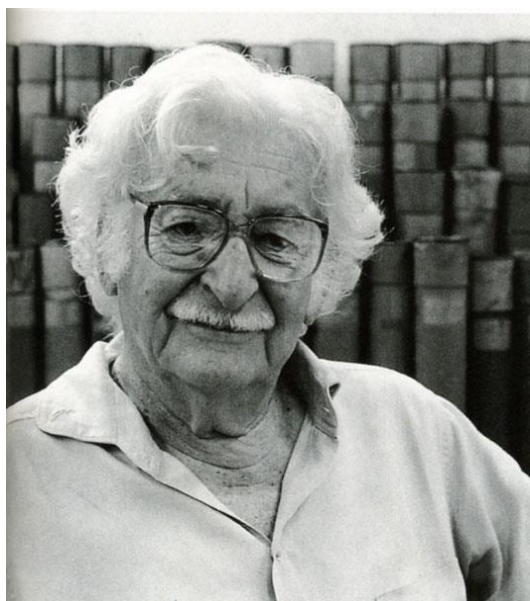


Figura 1 - Roberto Burle Marx.  
Fuente: Barda, 1998.

Roberto Burle Marx nace el 04 de agosto de 1909 en São Paulo, Brasil. Hijo de Wilhem Marx, judío alemán que emigró a Brasil en 1895, y Cecília Burle, brasileña del estado de Pernambuco. Es el cuarto hijo de una familia de seis hermanos. Es bastante joven cuando su familia se va a vivir a Río de Janeiro, en 1914. Allí realiza sus estudios primarios y cinco años después, en 1919, se va a vivir con su familia a una casa en el barrio de Leme en Río de Janeiro. En esa casa había un solar bastante grande, con muchas piedras, agua y una piscina. Su madre cuida del jardín y desde aquel entonces empieza a enseñarle a cuidar de las plantas. En este período Burle Marx tiene la oportunidad de cuidar de su primer jardín. En 1919 conoce a un joven vecino llamado Lucio Costa, que en aquel entonces tenía 17 años y que más tarde sería responsable del proyecto de la ciudad de Brasilia, el “Plano Piloto”.

Sus padres siempre le inculcaron el mundo de las artes. Le encanta especialmente la música y, por este motivo, estudia canto con su madre, que es pianista. A principios de los años 1920, sus padres viajan a Suiza y a su regreso le traen una serie de ejemplares de la revista *Gartenschoenheit*, una publicación

alemana sobre jardines. La lectura de estas revistas le influye hasta el punto de llevarle a realizar un curso sobre ecología en el Jardín Botánico de Río de Janeiro.

En 1928, debido a los problemas oftálmicos de Burle Marx, su padre lleva a toda la familia a Alemania para consultar a un oftalmólogo especializado. Mientras está en Berlín, aprovecha para perfeccionar su voz de barítono y estudiar piano – será en aquel entonces cuando surge su particular interés por las composiciones de Wagner, Mozart y Strauss. También se inscribe en un taller para estudiar diseño y pintura. En aquel momento entra en contacto con los trabajos de Pablo Picasso, Paul Klee y Wassily Kandinsky. Asimismo, una exposición sobre Van Gogh organizada en Berlín durante su estancia le impresionaría muchísimo. Pero su despertar cultural no se restringiría a la música y la pintura. El hecho de visitar regularmente el Jardín Botánico de Dahlem le genera un cierto interés por diversos ejemplares de la flora brasileña allí presentes.

En 1929 abandona el canto y regresa a Brasil con la intención de estudiar arquitectura paisajística. En 1930 se matricula en el curso de arquitectura de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro, pero inmediatamente lo deja para pasarse al curso de pintura, siguiendo los consejos de Lucio Costa – director de la escuela en su momento. Recibe clases de pintura con Leo Putz, que ejercerá una gran influencia en Burle Marx, no sólo por su maestría en la pintura, sino también por su gran conocimiento cultural. En este período surgen las primeras ideas sobre la aplicabilidad de los conceptos pictóricos al paisajismo.

En 1932 proyecta su primer jardín – el de la residencia de la familia Schwartz, actualmente destruido – por invitación de Lucio Costa, arquitecto de la obra junto con Gregori Warchavchik. Al año siguiente proyecta su segundo jardín residencial – el de Ronan Borges – también inexistente en la actualidad, invitado nuevamente por Lucio Costa.



Figura 2 – Jardín en Recife, 1935.

Fuente: Acervo Finca Roberto Burle Marx IPHAN/MinC.

Debido a la repercusión de estos primeros jardines le ofrecen a Burle Marx la función de Director de Parques y Jardines de Recife, Pernambuco – en la región noreste de Brasil. Burle Marx permanece en este cargo hasta 1937 y, durante este período, sólo interrumpe su trabajo por cortas estancias en Río de Janeiro. Durante esta época realiza proyectos de gran relevancia en Recife (Figura 2): el Jardín de Casa Forte, su primer trabajo público acentuadamente ecológico, la Plaza Artur Oscar, el jardín del Derby – Isla de los Amores –, la Plaza Euclides da Cunha – Cactário Madalena – y la reforma de los jardines de la Plaza de la República.

El deseo de utilizar plantas nativas de Brasil, que adecuen el jardín a las condiciones locales, le impone una gran restricción en cuanto al suministro de dichas plantas. Burle Marx empieza entonces a realizar expediciones en busca de especies por todo el país, convirtiéndose en su propio suministrador.

La prensa destaca su trabajo en este momento y señala que Roberto deseaba, “*sobretudo, livrar os jardins do cunho europeu, sempre seguido entre nós. Também temos que fugir à feição romântica, uma vez que o jardim acompanha o progresso da humanidade*” (Diario de Pernambuco, 20/05/1937, apud Motta, 1986, p. 188).

Burle Marx se ve forzado a dejar sus estudios de pintura debido a su trabajo en Recife, aunque vuelve periódicamente a Río de Janeiro para asistir a las clases de Candido Portinari, considerado uno de los mayores pintores brasileños de todos los tiempos.

En 1937 abandona Recife por motivos políticos y regresa a Río de Janeiro, cuando Portinari le invita para ayudarlo en la ejecución de los murales del edificio del Ministerio de Educación y Sanidad. Un año después proyecta los jardines de dicho Ministerio, uniéndose al equipo de arquitectos formado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão y Hernán



Vasconcelos, bajo la consultoría de Le Corbusier. En este proyecto se hacen más evidentes y comentadas sus experiencias con las formas sinuosas y el trazado libre.

A finales de la década de 1930 y en la década de 1940, los proyectos paisajísticos de Burle Marx empiezan a trazar relaciones con la arquitectura moderna en el país, integrándose totalmente a inicios de la década de 1950, y su trabajo gana una notoriedad internacional. Sin embargo, su pasión por la pintura sigue latente y en 1940 gana la medalla de oro de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

En 1943 participa, por primera vez, en una exposición internacional en el Museo de Arte Moderna (MoMA) en Nueva York: “*Brazil Builds: architecture new and old, 1642-1942*”, y al final de la década empieza a realizar proyectos fuera de Brasil. En 1947 proyecta un jardín en California para el *Serena Beach Properties* y, al año siguiente, para la Residencia Burton Tremaine, también en California.

En 1949, después de recolectar plantas nativas brasileñas en excursiones por todo el país durante años, compra en sociedad con su hermano Guilherme Siegfried Marx una propiedad de aproximadamente 600.000 m<sup>2</sup> en Barra de Guaratiba, Río de Janeiro, lo que le permite organizar mejor toda su colección dentro de la Finca Santo Antônio da Bica (Figura 3, Figura 4). Establece acuerdos con los jardines botánicos de Kew Gardens en Londres y de Brooklyn en Nueva York, como también con algunos productores comerciales de Brasil y de otros países.

En la I Exposición Internacional de Arquitectura de la II Bienal de São Paulo, en 1953, se le galardona por el proyecto de los jardines para la Residencia Odette Monteiro. Walter Gropius, creador de la Bauhaus y miembro del jurado, pronuncia grandes elogios de la creación de Burle Marx. Este galardón le concede un reconocimiento internacional, por lo que pasa a realizar innumerables exposiciones y conferencias alrededor del mundo.

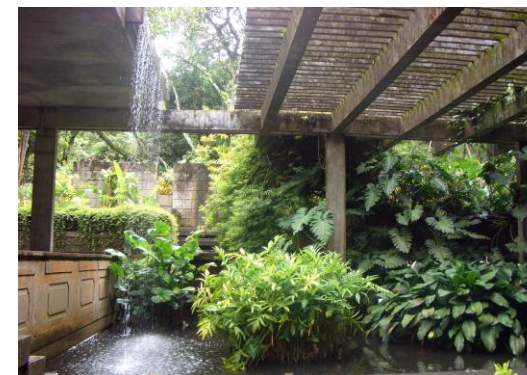


Figura 3 - Finca Santo Antônio da Bica, hoy Finca Roberto Burle Marx.

Fuente: Archivo de la autora.

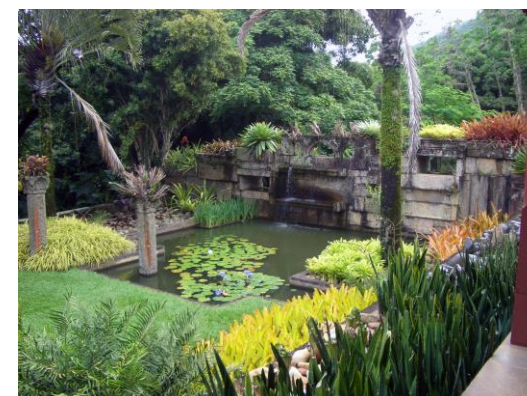


Figura 4 - Finca Santo Antônio da Bica, hoy Finca Roberto Burle Marx. Jardín en frente de la residencia.

Fuente: Archivo de la autora.

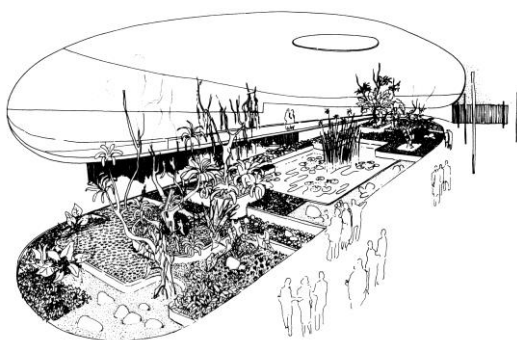


Figura 5 - Dibujo de Burle Marx en tinta china del jardín para el Pabellón Brasileño en la Feria Internacional de Bruselas.  
Fuente: Montero, 2001.

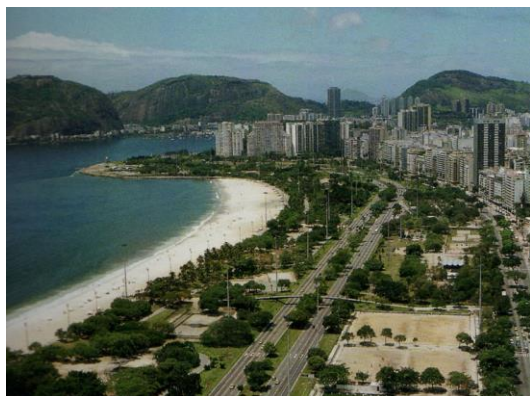


Figura 6 - Vista parcial del Parque de Flamengo, Río de Janeiro.  
Fuente: Siqueira, 2001.

En 1954 vivencia su única experiencia como profesor en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Brasil – actualmente Universidad Federal de Río de Janeiro, UFRJ.

A finales de la década de 1950 se hace posible detectar en sus proyectos la introducción de componentes con una geometría más rigurosa, aunque asimétrica y no axial, pero sin que esto signifique el abandono de la sensualidad de las formas. En este periodo, establece un estudio en Venezuela y realiza más de 30 proyectos de jardines públicos y privados, como por ejemplo el Parque del Este, en Caracas. En 1958 recibe un galardón en la *Florales Internationales* de París, por el jardín creado para el Pabellón de Brasil en la Exposición Internacional de Bruselas (Figura 5).

En Brasil, comienzan los trabajos para el proyecto del Parque de Flamengo (Figura 6), un parque de escala monumental, con siete kilómetros de extensión y más de un millón de metros cuadrados, incluyendo los jardines para el Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro – obra de Affonso Eduardo Reidy – y para el Monumento a los Muertos en la Segunda Guerra Mundial, además de incorporar la Plaza Senador Salgado Filho. Estos proyectos, que le mantendrán ocupado de 1954 a 1959, le permiten proyectar con un objetivo social, lo que él siempre había defendido.

En la década de 1960 establece una intensa colaboración con el reconocido arquitecto Rino Levi, que se materializa en diversos proyectos, entre los cuales se puede destacar la reforma y ampliación de la Residencia Olivo Gomes – actualmente el Parque de la Ciudad Roberto Burle Marx – en São José dos Campos (1965) y el Centro Cívico de Santo André (1967), los dos en el estado de São Paulo.

En 1963, proyecta seis jardines internos para la sede de la Unesco en París, además del Jardín de las Naciones, en Viena. Este mismo año recibe un galardón en la *Internationale Gartenausstellung* de Hamburgo. En 1965, viaja a los Estados Unidos para realizar diversas charlas en Universidades y otras instituciones y en Washington recibe la Medalla de Bellas Artes, concedida por el Instituto Americano de

Arquitectos en reconocimiento al conjunto de su obra. Este mismo año empieza la ejecución de su primer proyecto para Brasilia, el jardín acuático del Palacio de Itamaraty – el Ministerio de Relaciones Exteriores.

A partir de 1968 pasa a desarrollar sus proyectos con la colaboración de dos arquitectos, Haruyoshi Ono y José Tabacow, quienes se convierten en sus socios. El Instituto de Arquitectura del Paisaje de Londres, la Sociedad de Arquitectos del Paisaje de la Columbia Británica de Vancouver y la Asociación de Arquitectos del Paisaje de Florida le nombran miembro honorario.

En 1969 es elegido personaje del año por la sección de Río de Janeiro del Instituto de Arquitectos de Brasil y la XXXV Bienal de Venecia le dedica una sala especial, donde expone sus proyectos paisajísticos y sus pinturas. Un año después proyecta lo que será la postal de Río de Janeiro, el paseo y los jardines de la Playa de Copacabana (Figura 7).

En la década de 1970 su vida viene marcada por la actuación ecológica y de preservación, con la participación en diversos simposios sobre medio ambiente. Sus expediciones por todo el país le garantizan la autoridad de alguien que ha visto *in situ* la devastación. En 1971 el gobierno brasileño le otorga la *Ordem do Rio Branco*, una condecoración que tiene como objetivo homenajear a personas que hayan destacado y prestado servicios al país.

En 1971 se traslada a la Finca Santo Antônio da Bica, junto a sus colecciones de plantas y donde construirá un taller.

A partir de 1979 recibe continuamente galardones y títulos de reconocimiento de su obra. Se le nombra miembro honorario de la Academia e Instituto de Artes y Letras de Nueva York en el mismo año que proyecta el jardín para la Organización de los Estados Americanos en Washington. En 1982 recibe el



Figura 7 – Paseo y jardines de la Playa de Copacabana, Río de Janeiro.

Fuente: Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 8 – Proyecto original del *Biscayne Boulevard*, Miami.  
Fuente: Acervo Burle Marx & Cia.

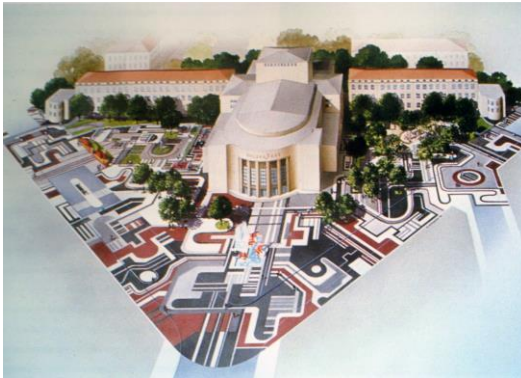


Figura 9 – Dibujo de la plaza Rosa-Luxemburgo, Berlín.  
Fuente: Fleming, 1996.

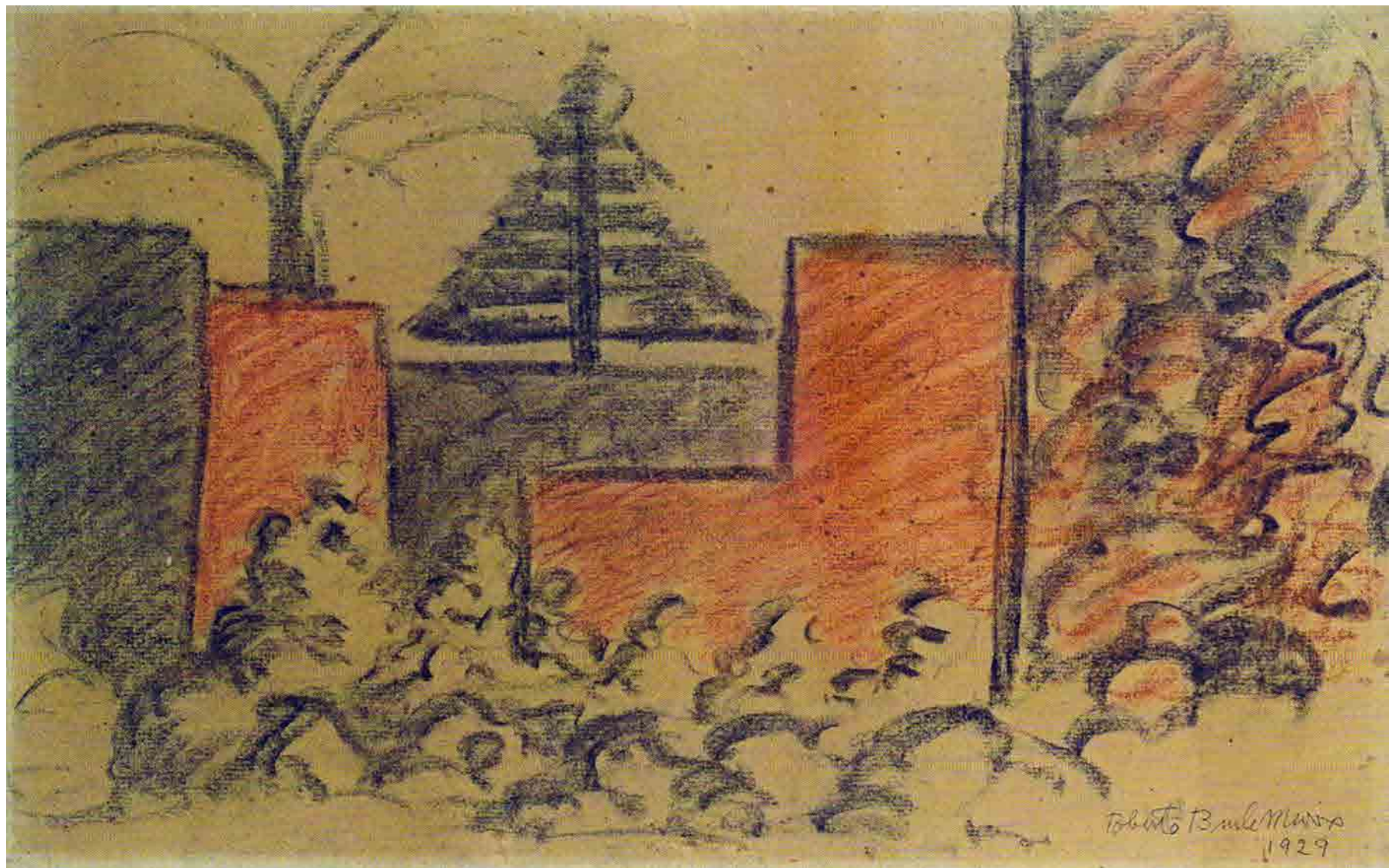
título de *doctor honoris causa* del Colegio Real de Artes de Londres y de la Academia Real de Bellas Artes de La Haya. En 1983 recibe el título de miembro honorario de la Sociedad Canadiense de Arquitectos del Paisaje y de la Sociedad Botánica de Brasil.

En 1985 su colección de plantas es tan extensa que le resulta imposible mantenerla por sí mismo, así que le compra la parte de la Finca Santo Antônio da Bica a su hermano y la dona al gobierno brasileño, con sus colecciones de objetos de arte.

Aunque ya esté mayor, con unos 80 años de edad, su rutina sigue siendo la misma: el cuidado de sus plantas y el trabajo en su estudio. En 1988 empieza el proyecto para el *Biscayne Boulevard* (Figura 8), en Miami, el cual finaliza cuatro años después. En 1991 el MoMA prepara una gran retrospectiva de su trabajo en la muestra “*Roberto Burle Marx – The unnatural art of the garden*”. Un año después la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Florencia le otorga un título de *doctor honoris causa*. En este mismo año realiza los jardines para la plaza Rosa-Luxemburgo, en Berlín (Figura 9).

En 1994 los médicos le detectan un cáncer en el abdomen y, un poco antes de cumplir los 85 años de edad, muere el 04 de junio de 1994.





PRIMERA PARTE \_ Primeras ideas de jardín, 1929. | Acervo Burle Marx & Cia.

## **PRIMERA PARTE**

### **Por un modelo de centralidad**

Si en los años 1930, cuando Burle Marx empezó a proyectar sus primeros jardines, la tradición brasileña era crear plazas con jardines para el disfrute de la élite, con claras referencias a los jardines franceses, este principio también se caracterizaría en la Plaza de Casa Forte, su primer proyecto público, en Recife, Pernambuco.

*“Embora os primeiros ímpetos modernos tenham chegado por importação, bem logo o Brasil achou um caminho próprio. [...] A nova arquitetura estabeleceu-se no Brasil e terá que exigir atmosfera diversa daquela que tem sido facilitada pela mentalidade acadêmica da Escola de Belas Artes”* (Goodwin, 1943, p. 84, 102).

Con el desarrollo de su trabajo y la evolución de su forma de proyectar, las plazas brasileñas empezaron a mostrar indicios de un cambio formal y estructural. Proyectos que en un principio eran formalmente rígidos, simétricos, con elementos primarios regulares y poco articulados, pero muy ajardinados, empezaron a acoger, en un primer instante, la flora autóctona – formalizando en un principio una identidad nacional en lo que se refiere a la arquitectura paisajista –, y poco a poco, empezaron a presentar un trazo más libre, una mayor relación visual y espacial entre sus espacios y, principalmente, la búsqueda de un lenguaje propio para expresarse y de un estilo brasileño de proyectar jardines.

*“As linhas naturais sem nenhum intento simétrico e o uso das inúmeras espécies de flores locais, árvores e plantas, justamente agora começam a aparecer. Canas e salvas estão sendo muito*

*pouco apreciadas nos Estados Unidos pelo seu frequente emprego ao acaso, sem nenhuma imaginação. No Brasil vão dando surpreendentes resultados. Os crótanos, dos quais existem dezenas de variedades brasileiras, tomam um significado novo quando empregados por paisagistas como Burle-Marx” (Goodwin, 1943, p. 101).*

Sílvio Soares Macedo, arquitecto, investigador y profesor de paisajismo en la Universidad de São Paulo, Brasil, coordina el Laboratorio del Paisaje, en el que se desarrollan investigaciones sobre el paisajismo nacional. Según Macedo (1999, p. 16), *“O século XX foi o período de construção da identidade da arquitetura paisagística brasileira e vinculou-se totalmente à extrema velocidade do processo de urbanização no país, associada com um aumento da demanda dos espaços livres públicos e privados [...]”*. El profesor sigue afirmando que en las cuatro primeras décadas del siglo XX la arquitectura paisajística brasileña experimentó, a partir de la obra de Burle Marx, un desarrollo expresivo y bastante particular basado en el fuerte sentimiento nacionalista que viabilizó la creación de espacios libres, de acuerdo con la realidad social y física local. Su producción, vinculada a los grandes proyectos públicos en Brasil, siempre estuvo asociada a la arquitectura moderna local, *“da qual foi o arquiteto paisagista oficial”* (Macedo, 1999, p. 17) presentando como características básicas la ruptura y el abandono de cualquier referencia aparente del pasado inmediato. La sociedad brasileña del siglo XX abandona el hábito del paseo ocioso por el espacio público, dando preferencia cada vez más a los ambientes destinados a las actividades sociales. *“Os caminhos conectam estares, locais para jogos e brincadeiras, que se interconectam e são elaborados a partir de uma visão seqüencial, dando ao usuário a sensação real de estar em ambientes bem definidos, como as salas e salões de suas residências”* (Macedo, 1999, p. 59).

Lo que permanece como hilo conductor a lo largo de todos los años de cambios es el concepto básico de plaza que, en Brasil, Robba & Macedo (2003, p. 17) definen como *“[...] espaços livres públicos urbanos destinados ao lazer e ao convívio da população, acessíveis aos cidadãos e livres de veículos”*.

Por lo tanto, el recinto destinado a las personas, la preocupación con los espacios de estar, los accesos, las entradas y la circulación estuvieron presentes en los diversos proyectos de Burle Marx, solucionados de diferentes formas, las cuales vamos a analizar en este trabajo.

Como partes integrales de cualquier organización arquitectónica, los espacios de circulación son los que aportan el sentido de tridimensionalidad más esencial, pues se originan de la experiencia corporal del usuario y permiten una mejor comprensión y percepción del espacio proyectado. El movimiento del usuario dentro del espacio va a configurar la línea perceptiva; y las tomas de decisión dentro de estos espacios de circulación van a afectar a su percepción de las formas y lugares del ambiente proyectado – visiblemente, muchas de estas decisiones ya fueron conjeturadas por el autor del proyecto, quien prepara la realidad que desea que el individuo vislumbre en aquél sitio. De todas maneras, la percepción y la interpretación del espacio a lo largo del movimiento puede ser considerablemente diferente de una persona a otra, pues se asocia a experiencias previas en otros recintos, a la cultura.

En este primer momento Burle Marx trabaja mucho el tema de la toma de decisiones en su paisajismo<sup>45</sup>. Son recurrentes los tramos de caminos que determinan todas las posibles formas de visitar y caminar por los espacios, hasta llegar a la Plaza Euclides da Cunha, como un juego de laberintos en el cual debemos decidir por dónde pasar para llegar a nuestro destino, el centro.

---

<sup>45</sup> Aquí tomamos como referencia la acepción de “paisajismo” encontrada en el diccionario de la Real Academia Española (RAE), definida como género pictórico que se caracteriza por la representación del paisaje o, simplemente, como arte cuyo objetivo es el diseño de parques y jardines, así como la planificación y conservación del entorno natural. Así, comprendemos por paisajismo toda expresión artística cuyo objetivo sea organizar espacios libres, sean éstos públicos o privados, encuadrándose en esa definición parques, plazas, jardines públicos y privados, independiente de su alcance o complejidad.





PRIMERA PARTE \_ Antigua fotografía de la Residencia Schwartz. | Cavalcanti & El-Dahdah, 2009.

## EL PRIMER MODELO: RESIDENCIA SCHWARTZ

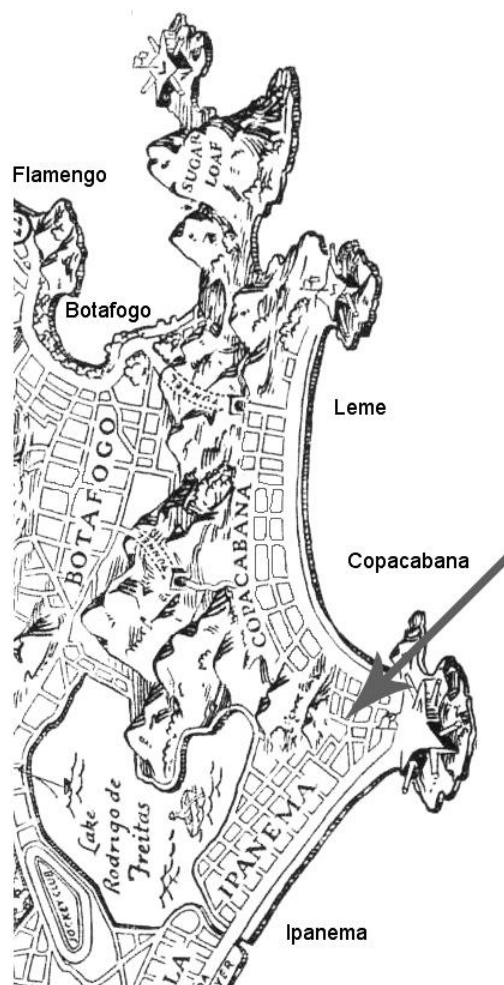


Figura 10 – Ubicación de la Residencia Schwartz en Copacabana.

Fuente: <http://www.brazilbrazil.com/riomaps.html>.

El primer trabajo paisajístico de Roberto Burle Marx fue el jardín de una residencia en Copacabana, en Río de Janeiro, en 1932 (Figura 10). Por invitación del arquitecto Lúcio Costa, autor del proyecto arquitectónico de la residencia<sup>46</sup>, Burle Marx proyectó el jardín de la casa y la terraza-jardín, elemento nuevo en la arquitectura brasileña, que empezaba a ser algo común entre los arquitectos seguidores de las ideas de Le Corbusier. Para la nueva arquitectura que estaba surgiendo en Brasil, era necesario un nuevo estilo de jardín, diferente de los modelos europeos utilizados hasta aquel entonces en el país.

*“Lúcio e Warchavchik haviam projetado uma casa para a família Schwartz, e o Lúcio me convidou para fazer os jardins. Fiz uns croquis muito vagabundos e o Lúcio achou ótimo, com aquele jeito de professor que sabe valorizar, entusiasmar e incentivar o aluno. A partir dessa época comecei a fazer jardins”* (Burle Marx, 1991, p. 60).

Costa y Burle Marx eran amigos y vecinos<sup>47</sup> desde niños. El terreno de la casa del paisajista era bastante extenso, con muchas piedras, agua y plantas. El paisajista, instruido por su madre, coleccionaba plantas – a los siete años de edad ya había empezado su colección – y aprendió a cultivar sus primeros jardines. Lucio Costa siguió muy de cerca la evolución del amigo, que experimentaba en sus jardines domésticos diferentes grupos de plantas nativas brasileñas con composiciones inusuales. Esto sería un indicio de cambios en el paisajismo brasileño.

<sup>46</sup> Lúcio Costa reivindicaba la autoría exclusiva del proyecto arquitectónico, realizado en conjunto con el arquitecto ruso Gregori Warchavchik, que vivía en Brasil y fue a Río de Janeiro en 1931 por invitación de Costa para evaluar la enseñanza de la arquitectura en la Escuela de Bellas Artes.

<sup>47</sup> Vivían en la misma Calle Araújo Gondim (actualmente General Ribeiro da Costa) en el barrio de Leme, al lado de Copacabana.

*“Você precisa compreender, eu vivia na casa de meus pais, rodeado por um jardim, desde menino comecei a colecionar plantas. Continuei adquirindo plantas novas. Um dia estava fazendo um canteiro com caládios e coleus roxos. Lúcio Costa passou lá em casa e me viu trabalhando. Eu tinha traçado uma forma que talvez não fosse muito convencional. Lúcio olhou e me fez uma proposta” (Burle Marx, 1995).*

La Residencia Schwartz no existe en la actualidad. Solamente contamos con una fotografía de la terraza-jardín que ha llegado a nuestros días. Burle Marx no realizó ningún proyecto<sup>48</sup>, pero hizo algunos croquis que, aunque tampoco se han salvado, nos demuestran una intención previa del autor para dicho jardín.

En el proyecto de esta residencia (Figura 11), Burle Marx estaba restringido a la voluntad de un cliente específico – algo normal en los proyectos para propiedades privadas, en los cuales ya se conoce de antemano el tipo de usuario y su modo de vida particular. Aunque Burle Marx más tarde confirmara su preferencia por los jardines públicos, especialmente por el carácter educativo del proyecto dentro de la ciudad, la Residencia Schwartz le brindaría la oportunidad de presentarse como paisajista en un contexto nacional escaso de este tipo de profesionales. Por lo tanto, analizaremos la solución del paisajista para la terraza-jardín de la residencia, la que consideramos el espacio público de la casa, punto de encuentro y ocio de la familia y único espacio registrado sobre el cual tenemos información.

La terraza-jardín, al estar localizada en la última planta de una edificación, en un plano rebajado que aísla su espacio interno, se caracteriza como un espacio introvertido. Así, podemos decir que posee calidad de abrigo y protección. Es un área al aire libre, para el ocio y la recreación, dentro de un espacio cerrado y bien delimitado con relación a la calle.

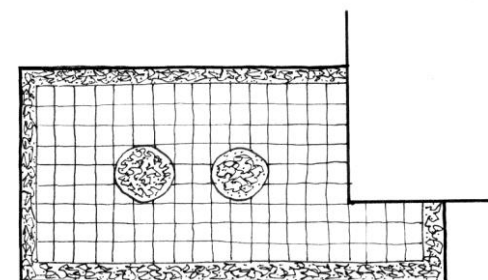


Figura 11 – Esquema de la terraza-jardín de la Residencia Schwartz.

<sup>48</sup> En esta época, este tipo de espacio se resuelve normalmente durante la propia ejecución. Son raros los casos de una producción previa de planos genéricos (Dourado, 1998, p. 204).

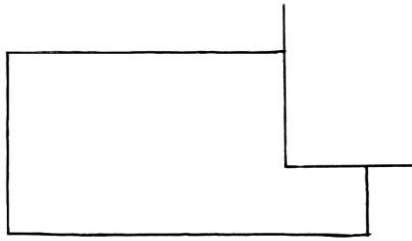


Figura 12 – Límites y bordes del espacio de la Residencia Schwartz.

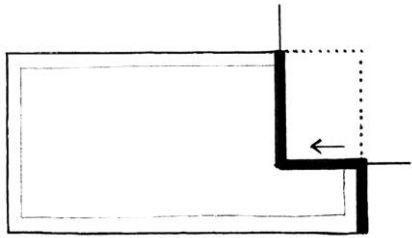


Figura 13 – Desvío de la forma rectangular de la Residencia Schwartz.

Dentro de este espacio Burle Marx asume el carácter introvertido del jardín y, por consiguiente, diseña los canteros bordeando todo el perímetro de la terraza, enfatizando de este manera la característica de abrirse hacia dentro. El usuario que accede a este espacio sabe perfectamente el área por la cual desplazarse y cuál es su límite de expansión. Eso refleja la intención del paisajista de crear un espacio para presenciar y no sólo contemplar – principalmente por tratarse de una terraza-jardín. “*O jardim é uma natureza organizada pelo homem e para o homem*” (Burle Marx, 1992).

La malla cuadrada del piso – que se repetirá en proyectos futuros – realza el diseño rígido propuesto por Burle Marx para el área rectangular de la terraza-jardín. Sin embargo, esta rigidez deja de ser absoluta cuando el rectángulo de la terraza-jardín se ve cortado e invadido por el volumen de la casa (Figura 12). La arista de la derecha del rectángulo sufre un desvío y la definición de la forma se debilita, aunque sea rápidamente comprendida (Figura 13). Burle Marx ignora esta pequeña ruptura de estabilidad al tratar el espacio con la continuidad necesaria para un plan rectangular, dentro de los principios adoptados por el paisajista para este proyecto: de un diseño más rígido y formal.

Podemos decir, por lo tanto, que Burle Marx aprovechó esta inestabilidad y creó canteros circulares dentro del trazado riguroso, logrando una relación espacial entre las figuras de diferentes formatos y enfatizando al mismo tiempo la forma interna, la cual sería muy valorada en sus proyectos. No obstante, el círculo, al ser una figura de naturaleza introvertida y centralizada, organiza visualmente la superficie a su alrededor dentro de la delimitación rectangular y vuelve a aportar cierta estabilidad al conjunto. Burle Marx opta, entonces, no por la mera utilización de un cantero circular centralizador para el orden espacial, sino que prefiere trabajar con la duplicación de esta centralidad, trazando dos canteros circulares de forma adyacente e incitando a la formación de una tensión espacial entre éstos, lo que hace del conjunto el foco de la atención del diseño (Figura 14).

Cuando analizados conjuntamente con la malla cuadrada, los elementos centrales ganan más importancia pues interrumpen el modelo del piso y establecen una jerarquía en relación al fondo, donde asumen el primer plano (Figura 15). Burle Marx enfatiza la importancia del elemento de interrupción al conseguir la atención deseada para el elemento central que, como ya ha sido mencionado, será repetido de diversas maneras en proyectos futuros.

La búsqueda de racionalismo en el diseño y de destaque de los elementos centrales está reflejada también en la relación entre la entrada y la circulación por el espacio de la terraza-jardín<sup>49</sup>. El diseño del jardín fue intencionado, con el fin de posicionarlo de forma axial en relación con la entrada. La transición es sutil y marcada principalmente por la ausencia de un plano superior – plano de techo –, lo que permite una continuidad visual y espacial más extensa. Burle Marx se preocupó de crear un eje que ordenara el espacio y marcara su simetría bilateral existente a partir de la entrada al jardín (Figura 16). En línea con los canteros centrales, el eje no tiene la función de determinar el sentido de la circulación, ya que el usuario debe desviarse del elemento central y contornarlo, sino solamente la de marcar la simetría y el alineamiento de los elementos de la composición. La organización centralizada genera un perfil de circulación curvo – o espiral – que normalmente termina en el espacio central o a su alrededor. En este caso es como si el usuario contornara y volviera al punto de partida, en un movimiento cíclico (Figura 17). Este movimiento creado por Burle Marx se completa – o se confunde – con la malla del piso de textura uniforme que unifica el espacio de circulación con su geometría repetitiva y difusa, sin ser jerárquico ni direccional. El esquema de movimientos sugerido se presenta como aleatorio dentro del espacio alrededor del elemento central, sin ofrecer vías principales o secundarias.

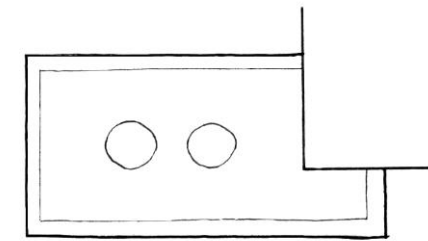


Figura 14 – Trazado de los canteros de la Residencia Schwartz.

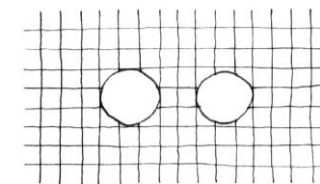


Figura 15 – Malla de piso con los canteros circulares de la Residencia Schwartz.

<sup>49</sup> La primera fase del sistema de circulación, el acceso, no era una propuesta de Burle Marx, pues ya estaba configurado. A pesar de que no tengamos el proyecto original y tampoco otros documentos sobre la Residencia Schwartz, sabemos que el acceso se daba por las escaleras, introduciendo una dimensión vertical y dándole una calidad temporal al acto de entrar.

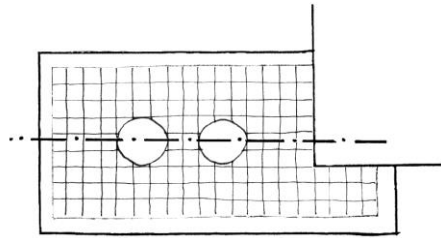


Figura 16 – Eje de simetría de la Residencia Schwartz.

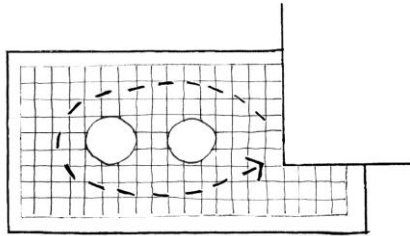


Figura 17 – Esquema de circulación de la Residencia Schwartz.

A partir del entendimiento de la disposición de los elementos en la composición de la terraza-jardín, podemos asumir algunas soluciones adoptadas por Burle Marx. Si por un lado conseguimos observar algunas relaciones espaciales, la organización está basada en un diseño rígido y clásico, con la utilización de ejes y simetrías. La presencia de esta característica simétrica es de gran importancia para mostrar el pensamiento del paisajista en esta primera fase de sus trabajos y la influencia que aún ejercían los moldes clásicos de proyectos vigentes en Brasil hasta los años 1930. No hay ninguna sorpresa o innovación en el diseño, a pesar del uso de colores vibrantes en las floraciones que se destacaban del blanco de la arquitectura modernista de la residencia, lo que ya era suficiente para poner en evidencia al joven aspirante a creador del paisajismo moderno brasileño.

*“Esta casa não existe mais, mas Roberto, com muito humor, contava que por inexperiência quis colocar naquele primeiro projeto tudo que conhecia. ‘O resultado foi como um peru no pires!’, comentava, acrescentando que Lúcio teria dito ‘ficou muito bom, meu filho’. Mas ele tinha a consciência que era muito mais o professor animando o aluno, que o crítico analisando de forma imparcial”* (Tabacow<sup>50</sup>, 2006, p. 11).

<sup>50</sup> José Tabacow empezó a trabajar en el estudio de Roberto Burle Marx en los años 60, aún como aprendiz, junto a su amigo de facultad Haruyoshi Ono – que coordina el estudio hasta nuestros días. Tabacow permaneció hasta 1982, ejerciendo también el cargo de director de la Finca Santo Antônio da Bica, el cual abriga las colecciones de arte, de plantas, libros y documentos del paisajista.



PRIMERA PARTE \_ Antigua fotografía de la Plaza de Casa Forte. | Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles.

## **LA PLAZA DE CASA FORTE: TRANSICIÓN**

La apertura del jardín privado de la Residencia Schwartz al público posibilitó su percepción y comentarios en la ciudad de Río de Janeiro. Unos meses después invitaron a Burle Marx para realizar trabajos paisajísticos en Pernambuco<sup>51</sup>, estado del noreste de Brasil. La ejecución de proyectos públicos para la ciudad de Recife, capital de Pernambuco, fue de una gran importancia para el inicio y futuro desarrollo profesional de Burle Marx, además de la satisfacción personal, por el hecho de que siempre denotó su preferencia por el jardín público. Algunos autores también dan fuerza a la idea de la preferencia de Burle Marx por el espacio público abierto:

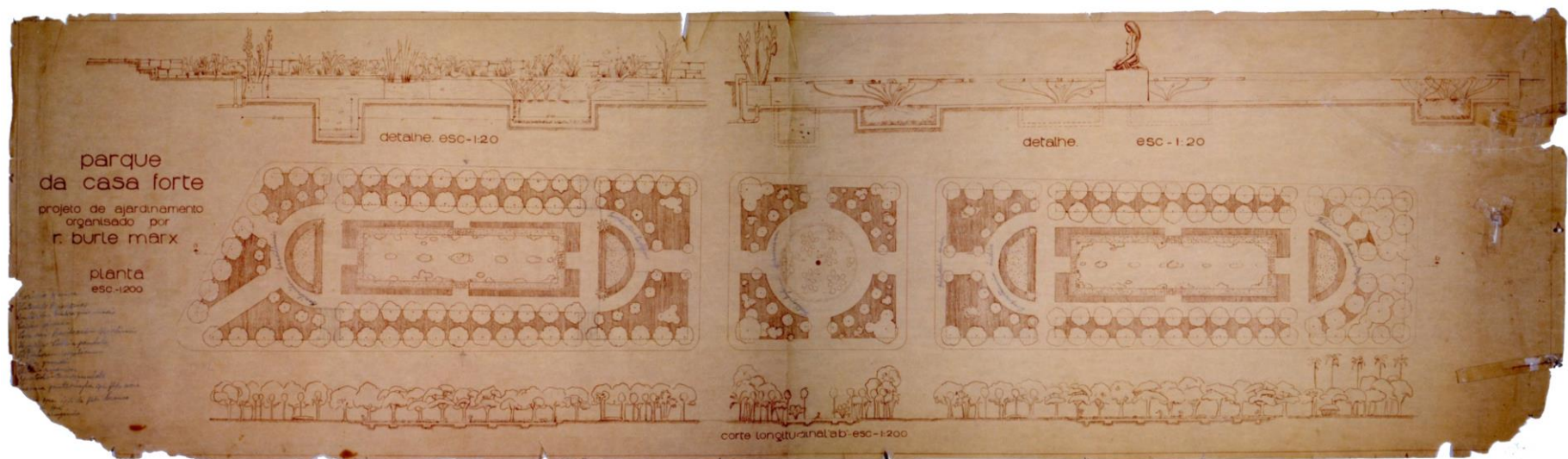
*“[...] o amor do todo resulta aqui num desejo de também abrir espaços para muitos, para todos. Burle Marx falará a vida inteira do papel educativo e prazeroso do jardim. Éden que pode e deve ser recuperado, lugar de descoberta da natureza, do encontro com o outro, com o próprio corpo, consigo mesmo. Lugar de aprendizagem do respeito pelas plantas, da nossa responsabilidade em perpetuar a vida. [...] O jardim ordenado, nos espaços urbanos de hoje é um convite ao convívio, à recuperação do tempo real das coisas, em oposição à velocidade ilusória das regras da sociedade de consumo” (Frota, 1995, p. 15).*

En el año 1935 realiza su primer proyecto, la Plaza de Casa Forte, en el barrio de mismo nombre, en la ciudad de Recife. Este proyecto, debidamente registrado y preservado hasta la actualidad, demuestra las primeras intenciones de Burle Marx como paisajista y autor de un recinto para la ciudad, con sus relaciones espaciales aún incipientes, y composiciones muchas veces sujetas a características clásicas. Sin

---

<sup>51</sup> En 1934 el gobernador de Pernambuco Lima Cavalcanti visitó la Residencia Schwartz en Río de Janeiro e, impresionado con la propuesta del paisajista, invitó a Burle Marx a asumir la posición de Director de Parques y Jardines de la ciudad de Recife.





embargo, con los proyectos de Recife, algunos cambios empezarán a surgir, transformando los espacios de la ciudad y la forma de proyectar de Burle Marx. En un artículo publicado en el periódico de Pernambuco llamado *Diário da Manhã*, de 22 de junio de 1935, el paisajista presenta a la población sus ideas para un nuevo espacio público en la ciudad y los principios compositivos que adoptaría en sus proyectos para la capital. A continuación transcribimos parte de esta publicación (apud Dourado, 2000, p. 198-200).

*“O jardim será composto de três lagos, obedecendo as formas geométricas de maior simplicidade. Como função educativa, cada um deles representará um grupo isolado pela proveniência geográfica dos seus elementos. O lago central circular será o recipiente da flora aquática amazônica. No centro desse lago, será colocada uma estátua de Celso Antonio, representando uma índia a se banhar. Circundando o lago, haverá uma fileira de paus-mulatos, árvore interessante pelo seu feitio com troncos em colunata e copas simétricas, de grande efeito para jardins arquitetônicos. Ao lado das entradas para passeio que envolvem o lago, serão vistos canteiros de tinhorões, que darão a nota colorida ao local. Nos quatro ângulos, existirão blocos de palmeiras amazônicas, tais como: scheellias, assais, mumbacas, bacabas, urucuris, jouaris etc.*

*Quanto aos dois lagos retangulares, um será dedicado à flora americana, e o outro, à exótica. No primeiro, achar-se-á toda a grande variedade de plantas aquáticas dos nossos rios e açudes. Ao redor do lago, plantas marginais, como as aningas, da família das aráceas, os célebres tajás, do Amazonas, com suas folhas de coloridos os mais diversos; alguns representantes da família das gramíneas etc., fornecerão um aspecto de exuberância tropical. Caminhando de dentro para fora, encontraremos um gramado e um passeio. Finalmente, duas carreiras de árvores, tais como: ipê, jatairana, mulungu, munguba etc.*

*O lago exótico conterà a flora aquática das regiões tropicais dos outros continentes. Nele serão vistos os lótus, planta aquática oriunda do Nilo, que teve grande cultivo na Índia. Serão vistos também os *Cyperus papyrus*, gênero igualmente egípcio. Entre as espécies marginais, encontraremos espécies de grande beleza, como: *Canna indica*, a *Salla aethiopica*, o *Crinum powell*, a *Strelitzia* e algumas musáceas decorativas. Entre as zinziberáceas de grande porte, plantaremos o bastão-do-imperador. Entre as árvores que ladeiam este lago, figurarão: o pão-teka, os flamboyants de floração rubra e amarela, acácias diversas etc”.*



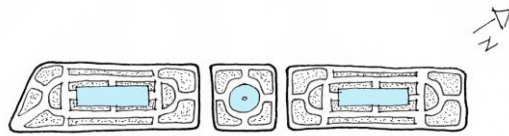


Figura 18 – Esquema de la Plaza de Casa Forte.

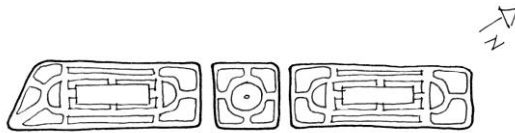


Figura 19 – Trazado de los canteros de la Plaza de Casa Forte.

Es interesante subrayar la fuerza del diseño descrito por el texto (Figura 18). El proyecto está marcado por una división rígida, e incluso metódica, en tres partes, cada una con formas geométricas puras y representando un grupo de plantas específico. Cada una de las partes – un lago rectangular con flora americana, un lago central circular con flora del Amazonas y un segundo lago rectangular, simétrico al anterior, con flora exótica – está determinada básicamente por la presencia del elemento acuático. Las relaciones espaciales poseen un papel secundario ante la preocupación de describir la distribución rigurosa de las formas y de las plantas, y las líneas puras que trazan el diseño refuerzan la idea de centralidad y simetría (Figura 19).

En ningún momento se hace referencia al entorno del área de implantación de la plaza, ni tampoco a su relación con la ciudad o con la iglesia existente en uno de los lados. Los accesos, las entradas, la circulación y los flujos tampoco fueron contemplados, lo que los caracteriza como aspectos secundarios dentro de la totalidad del proyecto. El discurso del espacio público para la población, para el reposo y la convivencia dentro de la ciudad no supuso soluciones inmediatas en este primer proyecto. Los ítems subrayados por el paisajista, según la gran mayoría de las fuentes consultadas, se resumen en las soluciones formales y botánicas adoptadas.

*“De modo que, quando assumi o meu cargo, procurei aplicar o que tinha aprendido nas revistas Gartenschoenheit, e com as minhas visitas ao Jardim Botânico de Dahlem. Meu primeiro projeto foi o jardim da Casa Forte, inspirado numa fotografia do jardim aquático de Kew Gardens, na Inglaterra. Era dividido em três partes: um lago circular no meio e dois retangulares, um de cada lado. O lago central era uma coisa bem característica, uma região amazônica. Dos lagos laterais, um foi feito com flora de diversas regiões brasileiras e o outro com espécies exóticas” (Burle Marx, 1995).*

El proyecto de la plaza, por lo tanto, está dividido en tres partes – tres planos rectangulares que aportan estabilidad al conjunto. Las líneas divisorias, que parecen remitirse a las calles laterales para confluir en

el espacio de la plaza, seccionan, pero no contradicen la continuidad que caracteriza este espacio, presentándose como un patio de entrada al recinto de la iglesia. La plaza se desarrolla independiente de las construcciones colindantes (Figura 20), ni siquiera el texto de Burle Marx menciona alguna relación proyectada, pero la implantación de la Plaza de Casa Forte “[...] *enquadra-se, segundo a interpretação de Camillo Sitte, na categoria de ‘praça de profundidade’, em relação à Igreja de Casa Forte, existente no local, pois os seus componentes estão dispostos em direção a sua fachada principal*” (Sá Carneiro & Pessoa, 2003, p. 2). Dicha disposición de los elementos se repetirá diversas veces en los primeros proyectos de Burle Marx, relacionando el jardín con el edificio incluso de una forma sutil, normalmente posicionándolo en frente de la arquitectura. Burle Marx busca también la centralidad de la composición a través de una línea axial que sirve de base para el jardín y la edificación moderna.

Desde la iglesia sale el primer eje que nos conduce hacia el extremo opuesto de la plaza, en la Avenida 17 de Agosto (Figura 21), lo que configura los dos accesos principales al proyecto. La visualización automática del elemento axial dentro de la composición clásica propuesta por Burle Marx es una de las razones por la que muchos autores (Robba & Macedo, 2003) consideran este proyecto el único representante del lenguaje ecléctico clásico<sup>52</sup> en la obra del paisajista. Si por un lado el proyecto de la Plaza de Casa Forte presenta los trazos fuertes de una línea clásica, también es verdad que obedece a lo que Robba & Macedo llaman la tríada clásica básica: “*Os caminhos dispostos em cruz, conduzindo a um estar central marcado por um ponto focal, geralmente um elemento verticalizado (monumento, fonte, chafariz, coreto, obelisco), tudo isso envolto por um passeio perimetral [...]*” (2003, p. 56).

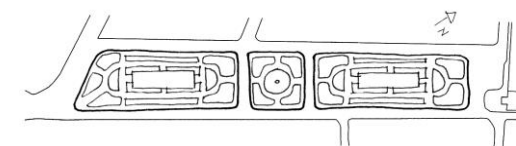


Figura 20 – Entorno inmediato de la Plaza de Casa Forte.

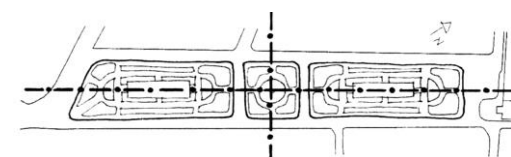


Figura 21 – Ejes de simetría de la Plaza de Casa Forte.

<sup>52</sup> En la historia del paisajismo brasileño, las plazas eclécticas se difundieron a partir de la segunda mitad del siglo XIX y existieron dos vertientes: la línea clásica y la línea romántica. Según Robba & Macedo (2003) la línea clásica se caracterizaba por su inspiración en los jardines franceses de los siglos XVI y XVII y se estructuraba sobre una rigidez geométrica en el trazado y las plantío, buscando siempre la ortogonalidad y la centralización.

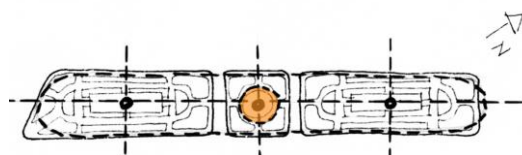


Figura 22 – Tríada clásica básica, con el paseo perimetral, caminos en cruz y la marcación de un punto central en Plaza de Casa Forte.

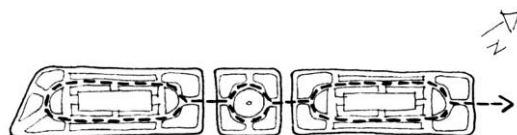


Figura 23 – Circulación indicando entrada/salida en dirección a la iglesia por un lado, y retorno al espacio interno en el lado contrario, en la Plaza de Casa Forte.



Figura 24 – Esquema de circulación de la Plaza de Casa Forte.

Este eje longitudinal marca también una simetría bilateral, que se repite en un sentido transversal. El cruce de estos ejes acentúa la marcación central propuesta por Burle Marx con la implantación del lago circular en el núcleo de la composición. Con el paseo perimetral sumamos los tres elementos que componen la tríada clásica básica (Figura 22), este último representado por el espacio residual existente alrededor del espacio de la plaza, intencionalmente determinado por el diseño de los canteros.

La moldura formada por espacio residual presenta una función extra, además de crear un paseo perimetral. Inherente de una concepción clásica, esta composición delimita fuertemente el espacio de cada parte de la plaza, aislando su área y evitando un mayor contacto visual y espacial. Si no fuera por el eje longitudinal, que atraviesa toda su extensión y une sus partes, no se produciría la intención de dotar al diseño de continuidad visual. La línea axial, al no ser una línea de circulación, se configura como un vector visual que sugiere un flujo en los dos sentidos. Esto se confirma por el hecho de que los espacios de circulación se localizan al margen de la línea imaginaria y, en los extremos, indican la salida – en dirección a la iglesia – o inducen al retorno para la continuidad del paseo – en el sentido contrario – al abrir salidas diagonales menos obvias en el diseño y huir así del eje longitudinal (Figura 23).

El paseo perimetral también desempeña el papel de espacio transicional, con una función de abrigo, configurándose como el espacio de entrada<sup>53</sup> de la plaza, incluso percibida desde lejos. Una vez en este espacio, el visitante ya disfruta de las sombras de los árboles y busca una entrada efectiva para cruzar el recinto, entradas que determinarán, en la mayoría de las veces, la configuración de las vías internas (Figura 24).

<sup>53</sup> En los espacios públicos abiertos como las plazas, las entradas no están determinadas por un plano – real o implícito – perpendicular a la vía de acceso, ni por una perforación en la pared. El pasaje es sutil y normalmente marcado por un cambio de nivel distribuido a lo largo de su perímetro. La localización de esas aberturas en relación al espacio interno induce a una determinada configuración de circulación interna, según la intención del autor.



Por la Avenida 17 de Agosto la entrada es oblicua, siguiendo la inclinación de la avenida y acentuando la perspectiva. Para conseguir la misma continuidad visual obtenida desde la iglesia, Burle Marx descompuso la última parte del camino y lo desplazó con el fin de mantenerlo en línea con el sentido de la visión del visitante que entra por la avenida (Figura 25). La visión emergente generada nos permite la visión de una parte de la plaza a través de una “rendija” que nos lleva a avanzar y desvelar lo que estaba oculto. Por lo tanto, la vista se configura “[...] *enquadrada, pela porta imaginária*<sup>54</sup> *que se impõe, composta pelas primeiras árvores [...] que iniciam a alameda*” (Mafra, 2004, p. 10).

Las vías internas, debido a su estrechez y la alta vegetación que las bordean, cierran aún más el camino e invitan a un movimiento hacia delante en búsqueda de una perspectiva, lo que enfatiza la línea axial que corta el espacio de la plaza (Figura 26). Estos caminos centrales, al pasar a través de los espacios internos, difieren del paseo perimetral – que pasa por los espacios –, pues cruzan cada una de las tres partes de la plaza en una secuencia lineal que a veces acepta una pequeña curvatura. Este corte generado por las vías internas proporciona una segmentación de los cancheros y la descomposición de sus formas, señalada por la vegetación arbustiva plantada en el borde de los cancheros y caminos.

El movimiento se completa tímidamente, dentro de la rígida organización espacial, con las escaleras que bajan a los lagos rectangulares y con los caminos que, como ya hemos comentado, impiden la salida y nos conducen nuevamente al recorrido. Esta es una de las herramientas utilizadas por Burle Marx para acentuar la característica de centralidad del proyecto. Así como en el jardín de la Residencia Schwartz, donde enfatiza la forma interna a través de la relación espacial entre figuras con diferentes formas – el



Figura 25 – Puerta imaginaria que se abre y sigue en diagonal hacia el interior del primer jardín en la Plaza de Casa Forte.  
Fuente: Mafra, 2004.



Figura 26 – Perspectiva creada por los caminos y lagos en la Plaza de Casa Forte.  
Fuente: Robba & Macedo, 2003.

<sup>54</sup> Concepto desarrollado por Fátima Mafra (2004) para analizar el proyecto de la Plaza de Casa Forte de Burle Marx. Método de una mirada gráfica para comprender mejor la forma con la que el paisajista ve y siente los espacios. Puertas imaginarias como una forma de encuadrar la mirada hacia la plaza y de este modo abrir nuevas puertas para la comprensión del contexto paisajístico cultural.



Figura 27 – Dibujo de Burle Marx en tinta china para la Plaza de Casa Forte.  
Fuente: Adams, 1991.

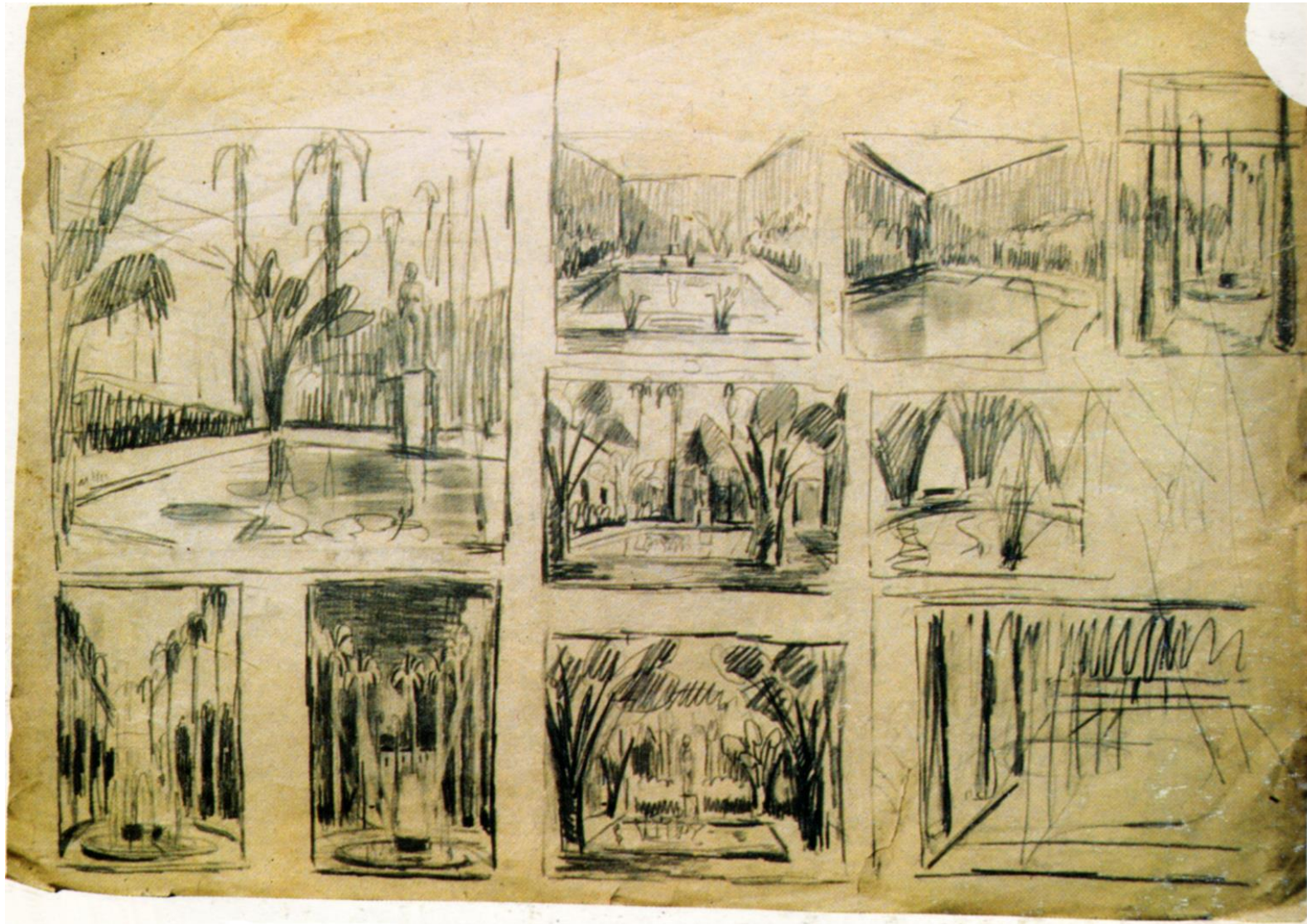
cantero circular y la malla cuadrada de piso – creando una circulación alrededor del elemento central, en la Plaza de Casa Forte Burle Marx destaca los lagos al centralizarlos en relación con las vías internas de circulación, que bordean, retornan y vuelven a contornarlos.

Los jardines acuáticos adquieren una importante posición jerárquica dentro del conjunto de la composición, organizando los espacios a su alrededor y a lo largo de su perímetro. La centralidad del diseño proporciona estabilidad y genera un modelo de circulación, en el que los lagos son un elemento de destaque y de foco de la perspectiva, generando espacios centrípetos, de acuerdo con las palabras de Dourado (2000, p. 202):

*“As soluções compositivas que o paisagista lançava para os novos jardins derivavam de um mesmo conjunto de estratégias, embora os resultados fossem completamente distintos em todos os casos. Tratava-se de configurar espaços centrípetos, ou seja, definidos a partir de uma hierarquia de elementos de interesse, que progressivamente conduzissem a atenção dos observadores da periferia ao centro dos ambientes. Manipulando contrastes acentuados de luz e sombra e de escalas das massas vegetais, Burle Marx dispunha aléias de árvores no perímetro, criando zonas sombreadas para descanso e permanência, e iluminava as áreas centrais para ressaltar conjuntos vegetais com herbáceas e arbustivas”.*

Los lagos, además de aportar jardines de plantas acuáticas, dentro de este proyecto, sirvieron como elementos de experimentación paisajística para Burle Marx y se convertirían, a partir de este momento, en más que unos simples elementos de diseño; en herramientas constantemente utilizadas por el paisajista para solucionar la organización espacial en sus proyectos y rotular algunas de sus intenciones (Figura 27). Inicialmente inspirados en los jardines de *Kew Gardens*, el propio Burle Marx declararía años más tarde (Tabacow 2004, p. 41): *“O curioso é que, muitos anos mais tarde, visitando Kew Garden, surpreendi-me de ver que o jardim de aquáticas tinha características completamente diferentes das que imaginara”.*





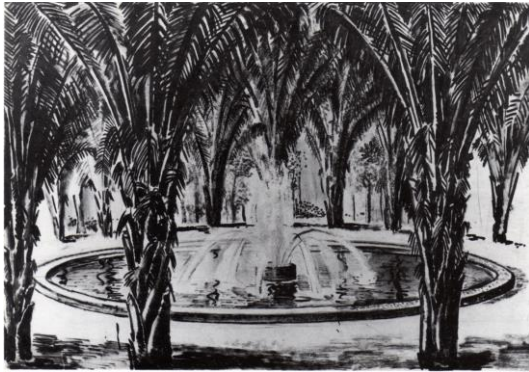


Figura 28 – Plaza de la ciudad, 1935.  
Fuente: Adams, 1991.

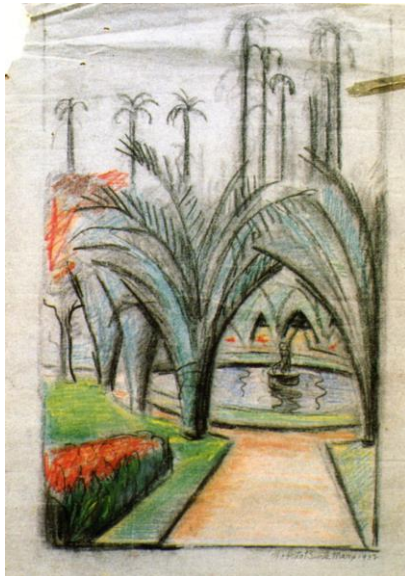


Figura 29 – Estudio para un jardín, 1937.  
Fuente: Adams, 1991.

## **CONSTRUCCIÓN DEL PROYECTO MODERNO: RECIFE**

Con la Residencia Schwartz y la Plaza de Casa Forte hemos examinado el modelo de proyecto – privado y público – que definieron los primeros trabajos de Roberto Burle Marx. El jardín o la plaza, como espacios públicos inseridos en el trazado de la ciudad, sirven de refugio para el ocio y la convivencia de la población y, por este motivo, presentan un cierto aislamiento con relación al exterior. Burle Marx consigue dicho aislamiento en sus primeros trabajos sin mucha sorpresa o innovación con el uso de la tríada clásica, una estrategia bastante utilizada en varios proyectos eclécticos y tradicionales en Brasil.

Desde el punto de vista formal, el proyecto de Casa Forte presenta características eclécticas marcadoras. Sin embargo, la forma del plantío utilizado valoriza la vegetación tropical, lo que demuestra señales de cambios en la elaboración de proyectos paisajísticos. La propia creación de espacios temáticos, que en este caso se refleja solamente en el uso de las plantas, introducía una nueva idea que Burle Marx utilizaría posteriormente en diseños de espacios y rincones con usos específicos, reformulando el contenido programático de las plazas modernas brasileñas.

La tríada clásica, que en un inicio presentaba un concepto de distribución espacial muy rígida y formal, poco a poco se fue adaptando a los ideales de organización del paisajista, por lo que los espacios de circulación serán los elementos más estudiados en este período. Fueron varios los diseños producidos por Burle Marx durante esta época en Recife, con un ensayo de las vistas y las perspectivas anheladas para los espacios públicos de la capital de Pernambuco (Figura 28, Figura 29). Los diseños normalmente muestran composiciones clásicas con el uso de elementos acuáticos que nos remiten a las concepciones



francesas de Le Nôtre<sup>55</sup>. Estos elementos, normalmente localizados estratégicamente para marcar la centralidad del conjunto, refuerzan el principio de estabilidad, regularidad y organización de los espacios secundarios a su alrededor.

Este carácter académico de los primeros proyectos de Burle Marx se refleja también en sus otras expresiones artísticas durante esta época. Al analizar sus pinturas, notamos que normalmente representaba temas figurativos y con objetos posados, y que la composición transmitía una rigidez y técnica muy grandes, obedeciendo precisamente a los principios artísticos de una formación académica. Conocido como un artista versátil “[...] capaz de numa mesma faixa de tempo manifestar-se em arquitetura-paisagística, pintura, desenho, escultura, decoração, tapeçaria, joias, tecidos e objetos [...]” (Clarival do Prado Valladares in Embaixada, 1973, p. 7), Burle Marx viajaba periódicamente de Recife a Río de Janeiro para asistir a las clases de Cândido Portinari<sup>56</sup>. Su inclinación por la pintura no se vio mermada por su trabajo en Recife, lo que se refleja en la gran producción de pinturas durante esta época.

El espectador puede apreciar en figuras como “*Mulher de combinação rosa*” de 1993 (Figura 30), “*Retrato de negra*” de 1935 (Figura 31) y “*Nu sentado*”, de 1936 (Figura 32), la rigidez de la postura de las mujeres y las líneas fuertemente marcadas en la composición por la posición de las cabezas, de los brazos y de las piernas. En el último ejemplo, llega a retratar a una mujer sin detalles en el rostro, más parecida a un modelo que a una figura humana. Como si se tratara de un estudio de formas, la mujer se



Figura 30 – *Mulher de combinação rosa*, 1993.  
Fuente: Acervo Finca Roberto Burle Marx IPHAN



Figura 31 – *Retrato de Negra*, 1935.  
Fuente: Montero, 2001.



Figura 32 – *Nu sentado*, 1936.  
Fuente: Fleming, 1996.

<sup>55</sup> André Le Nôtre se hizo internacionalmente reconocido como paisajista en el período barroco francés y por proyectos como el Jardín de la Tullerías y el jardín del Palacio de Versalles.

<sup>56</sup> Cândido Torquato Portinari es reconocido como uno de los grandes pintores brasileños y famoso por representar en sus lienzos escenas típicas del pueblo brasileño. Fue profesor de Burle Marx en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

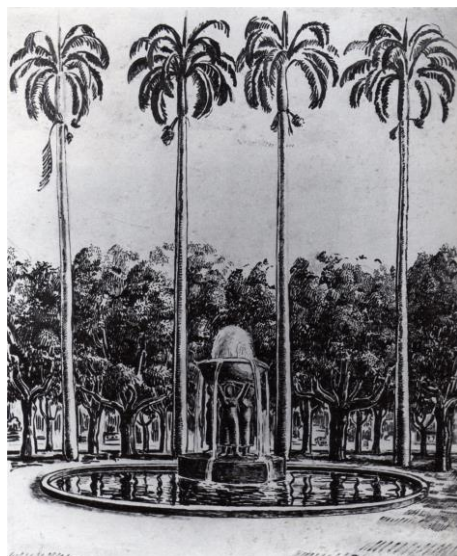


Figura 33 – Plaza del Entroncamento, 1936.  
Fuente: Adams, 1991.

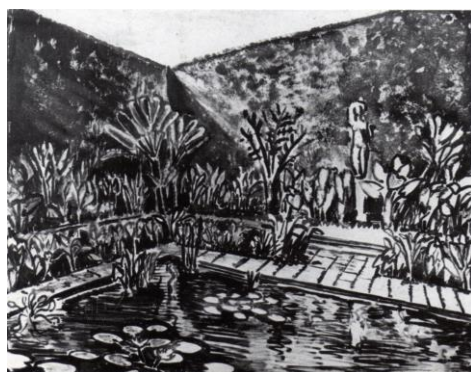


Figura 34 – Palacio de las Princesas, 1936.  
Fuente: Adams, 1991.

asemeja a los muñecos que aparecen al fondo de la escena. El propio espacio representado en éste, es un espacio de taller, de estudio y de experimentación, quizás el propio ambiente de Burle Marx.

Al analizar sus dibujos, como los numerosos croquis que Burle Marx produjo mientras estaba en Recife (Figura 33, Figura 34), queda clara su destreza para dibujar y representar todos los detalles que quería presentes en sus proyectos. Muchos de los elementos dibujados en este período le acompañarán futuramente en otros proyectos, como si se tratara de una búsqueda de nuevas formas y una mayor intensidad y estabilidad en la composición. La presencia de elementos centrales, la importancia de los caminos a lo largo de todo el proyecto y los elementos acuáticos son ejemplos que posteriormente merecerían un estudio más detallado y una mayor atención del paisajista.

Esta investigación de nuevas formas refleja un período de Burle Marx marcado por la búsqueda de su propio lenguaje artístico, tanto en el campo del paisajismo como en el campo de la pintura. En sus trabajos de finales de los años 1930, como “*Flamboyant*”, de 1937 (Figura 35), y “*Estrada de ferro*”, de 1938 (Figura 36), se observa una nueva experimentación de formas y, principalmente, de principios y conceptos. En el primer ejemplo está clara la tensión impuesta por Burle Marx, al huir de las reglas clásicas anteriormente aplicadas e intentar transmitir una mayor emoción en su dibujo. En el segundo ejemplo, Burle Marx empieza a representar elementos que ya están presentes en sus proyectos durante este período, como la importancia del camino, que conduce la mirada hacia una perspectiva muy bien trabajada. El tema de la composición, estrada de hierro, no se retrata más aislado, como ocurría en trabajos anteriores, sino inmerso en un contexto y en un ambiente que enriquece la composición en general y lleva al espectador a intentar comprender la intención del autor.

Sin embargo, este deseo de cambio ensayado en algunas líneas más osadas, presentes en las pinturas de los años 1930 – que analizaremos en este capítulo, manifestado en la secuencia de cuatro plazas

proyectadas por el paisajista en Recife entre los años 1935 y 1936 – no fue tan fuerte como lo sería la transformación alcanzada en los proyectos realizados por Burle Marx a partir de 1938, con dos ejemplos característicos: el Ministerio de Educación y Sanidad y la Plaza Senador Salgado Filho, ambos en Río de Janeiro – los cuales trataremos en el próximo capítulo. El uso de las duras líneas clásicas se irá desvaneciendo dentro de sus proyectos con propuestas de jardines esencialmente orgánicos muchas veces. Sin embargo, su pintura sólo reflejaría la ruptura con el academicismo a mitad de los años 1940, cuando absorbió atributos del cubismo.

Es importante señalar que no pretendemos de manera alguna afirmar que sus jardines son pinturas, tesis defendida por algunos críticos que analizan su trabajo. Creemos que cada modalidad artística tiene su propia manera de expresarse y Burle Marx compartía esta idea:

*“Clarival [do Prado Valladares, crítico de arte brasileiro] insistia muito em ver as atividades do Roberto paisagista como a de um pintor que usa como tinta as plantas e, como tela, o terreno. Essa idéia tinha a concordância de Roberto [...]. Hoje, entretanto, Roberto contesta esse conceito. Embora reconhecendo pontos em comum, paralelismos, convergências nas duas formas de manifestação artística, ele deixa claro que as encara em sua individualidade, sua própria maneira de se realizar”* (José Tabacow, junho de 1987, apud Tabacow, 2004, p. 10-11).

Y Burle Marx confirma esta idea al responder a la pregunta de Guilherme Mazza Dourado (Burle Marx, 1991, p. 60) sobre cómo evaluaba los resultados de sus jardines y si se correspondían con sus expectativas:

*“Quando trabalho um jardim, penso nas leis que orientam os problemas artísticos: contraste, harmonia, textura, relação entre volumes, harmonia e oposição de cores. Apenas não quero fazer um jardim que seja pintura, mas, se conheço pintura e as leis que a orientam, posso aplicá-las no jardim de uma maneira diferente”.*



Figura 35 – Flamboyant, 1937.  
Fuente: Adams, 1991.

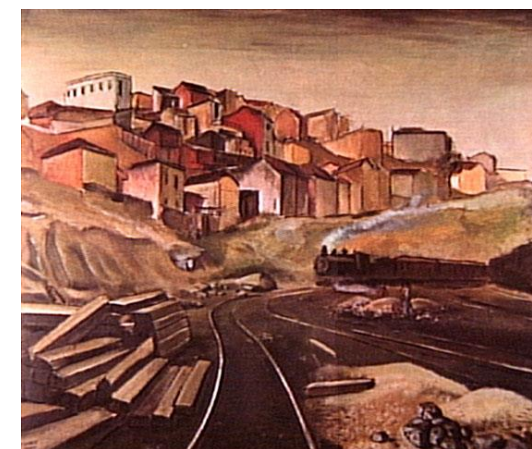


Figura 36 – Estrada de ferro, 1938.  
Fuente: <http://www.itaucultural.org.br>.

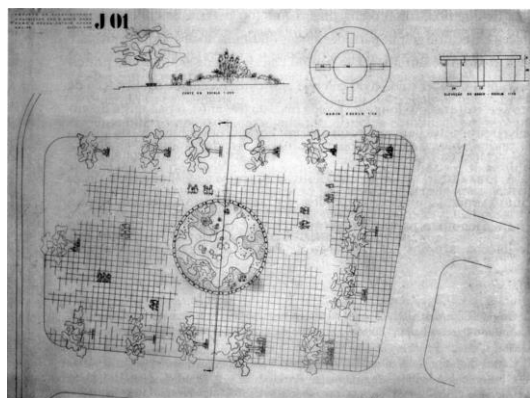


Figura 37 – Proyecto original de la Plaza Artur Oscar.

Fuente: Dourado, 2009



Figura 38 – Dibujo de Burle Marx en tinta china para la Plaza Artur Oscar.

Fuente: Montero, 2001

## **Plaza Artur Oscar**

En una mirada rápida a la Plaza Artur Oscar, de 1935, observamos muchos elementos que nos remiten al proyecto de la terraza-jardín de la Residencia Schwartz. El empleo de la malla cuadrada en el piso con un posicionamiento central del cantero circular son características marcadoras, principales responsables por la semejanza detectada al inicio (Figura 37). Pero, si analizamos con más atención, veremos presentes aquí muchas otras soluciones adoptadas tanto en el proyecto de la Residencia Schwartz como en la Plaza de Casa Forte, adaptadas siempre al contexto y al entorno en la que se localiza.

El cantero circular establece una organización centralizada, de la cual Burle Marx hará bastante uso en sus primeros proyectos. La articulación de la importancia de la forma se logra a través de la diferencia entre formatos – el cantero circular se insiere dentro del área rectangular de la plaza – y de la localización estratégica central, dándole a este elemento una notoriedad singular dentro del conjunto. El espacio rectangular de la Plaza Artur Oscar, a su vez, se diferencia del espacio con la misma característica formal de la terraza-jardín de la Residencia Schwartz por abrirse al entorno y fusionarse con el plano del suelo, integrándose al espacio adyacente de la ciudad. El pequeño desnivel que existe en relación con la calle ejerce la simple función de determinar el límite dentro del cual se asienta la plaza.

La plaza se localiza en el centro histórico de la ciudad de Recife, el barrio más antiguo de la ciudad, cerca del puerto y con un rico repertorio de caseríos y casas coloniales. Este escenario es el que rodea la Plaza Artur Oscar, y Burle Marx no lo dejó al margen en sus dibujos (Figura 38). Quizás fuera este el motivo de su preocupación por colocar solamente un elemento central y liberar el resto del espacio para contemplar la arquitectura de una tipología singular para la ciudad. Y tal vez también la repetición aquí de la textura del piso, lo que unifica el conjunto con su geometría repetitiva y acentúa la perspectiva proporcionada por la malla cuadrada.





PRIMERA PARTE \_ Antigua fotografía de la Plaza Artur Oscar. | Dourado, 2009.

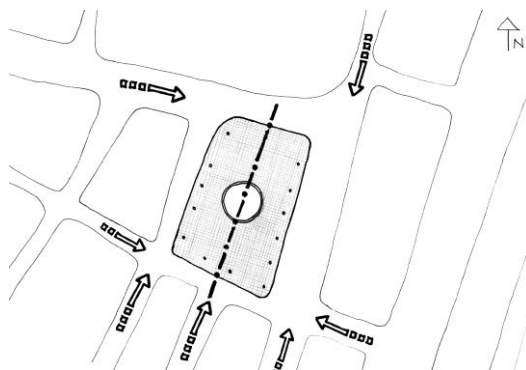


Figura 39 – Entorno inmediato de la Plaza Artur Oscar y sus accesos.

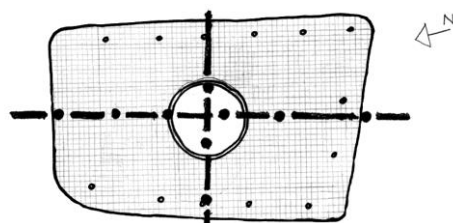


Figura 40 – Ejes de simetría de la Plaza Artur Oscar.



Figura 41 – Antigua fotografía de la Plaza Artur Oscar.  
Fuente: Dourado, 2009.

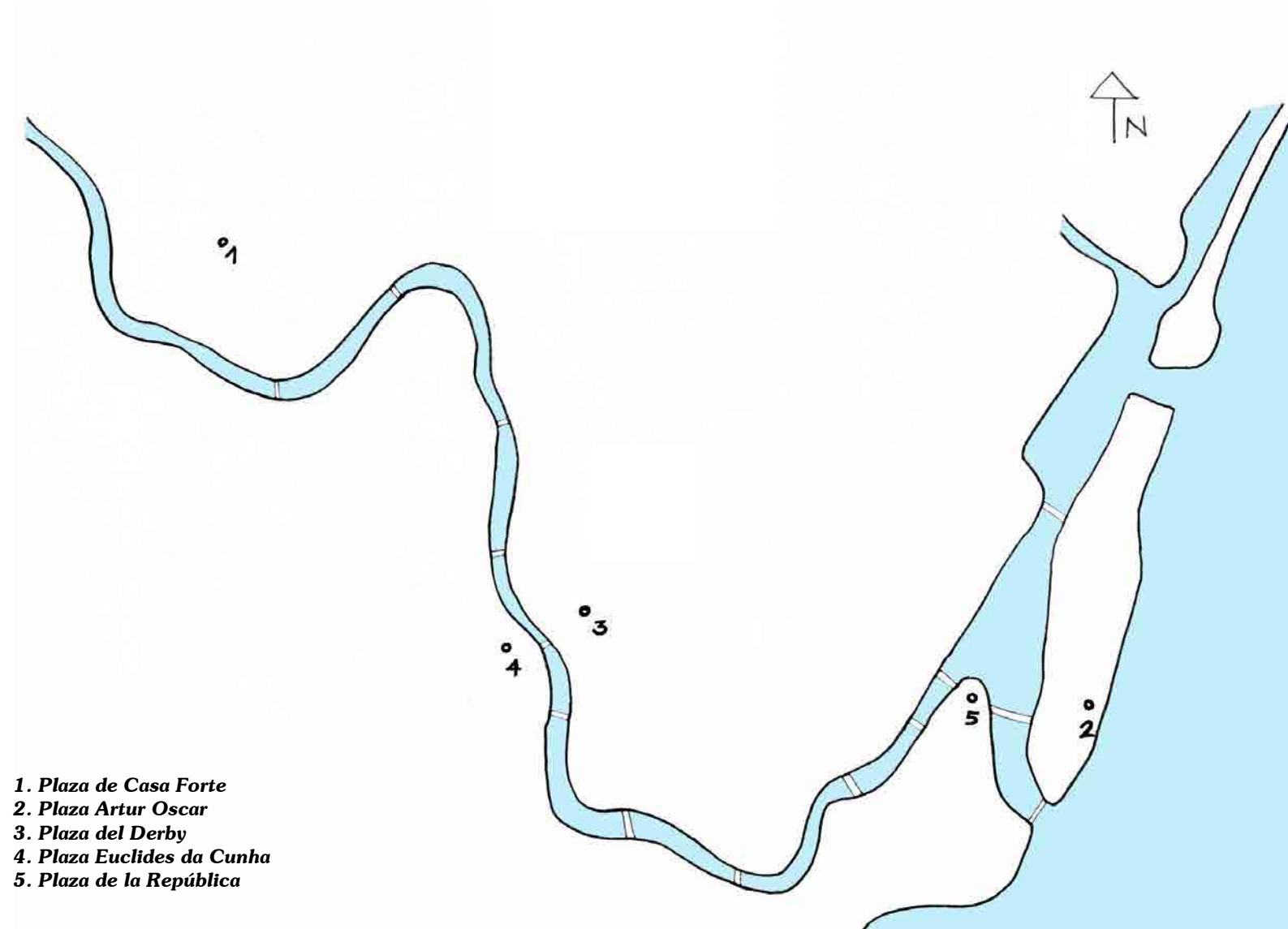
El plano de fondo, representado por el caserío, en la Plaza Artur Oscar se plasma en un primer momento como un plano vertical pasivo, lo que establece también un límite de extensión del espacio de la plaza.

La integración del espacio de la plaza con la ciudad se confirma con la visualización de las calles de su entorno inmediato (Figura 39). La plaza, al estar localizada en la confluencia de diversas calles, lo que nos recuerda un verdadero espacio del periodo colonial brasileño, se ve obligada a aceptar los distintos accesos y a abrirse a todos ellos. Si bien la mayor parte de los accesos se realiza por las calles de forma oblicua, la Calle Domingos José Martins se acerca a la plaza de forma frontal, lo que determina un eje que marca simétricamente todo el proyecto. Y a partir de éste empezamos a vislumbrar otros ejes que distribuyen los elementos internos de forma equilibrada, siempre con relación al centro (Figura 40).

Se puede acceder por cualquier lado de la plaza, no existe una circulación bien definida como en el caso de la Plaza de Casa Forte. Sin embargo, la propia configuración de la composición sugiere un movimiento aleatorio, determinado por las actividades y por la disposición del mobiliario dentro del espacio, aunque algunas veces pueda adquirir una forma espiral debido al cantero circular central. Finalmente, la disposición de los árboles que acompañan el perímetro de la plaza nos muestra la intención de Burle Marx de crear un espacio transicional (Figura 41), lo que sirve de filtro entre la ciudad y el espacio proyectado, un recuerdo más de la tríada clásica que siempre puntuaría sus primeros proyectos.

Estos principios, cuya finalidad es la de crear un orden en sus composiciones, se repetirán varias veces con el uso de un componente central en su gran mayoría. Los ejes simétricos, la malla y la tríada clásica son algunos de los elementos empleados, siempre adaptados a cada proyecto, en la mayoría de los trabajos realizados en la década 1930.





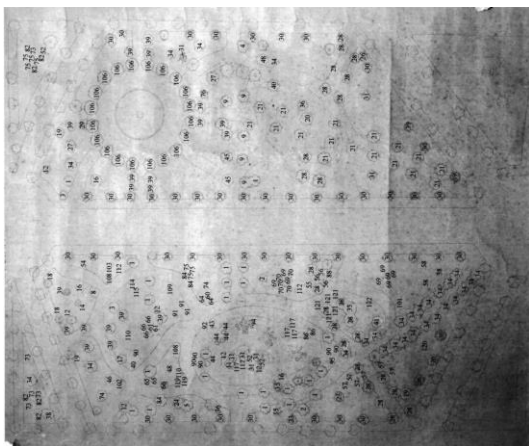


Figura 42 – Proyecto original de la Plaza del Derby.  
Fuente: Dourado, 2009.

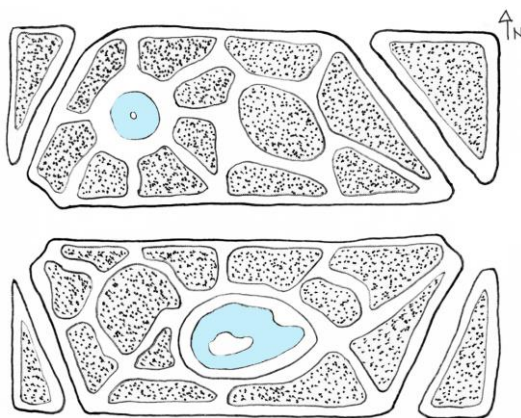


Figura 43 – Esquemática de la Plaza del Derby.

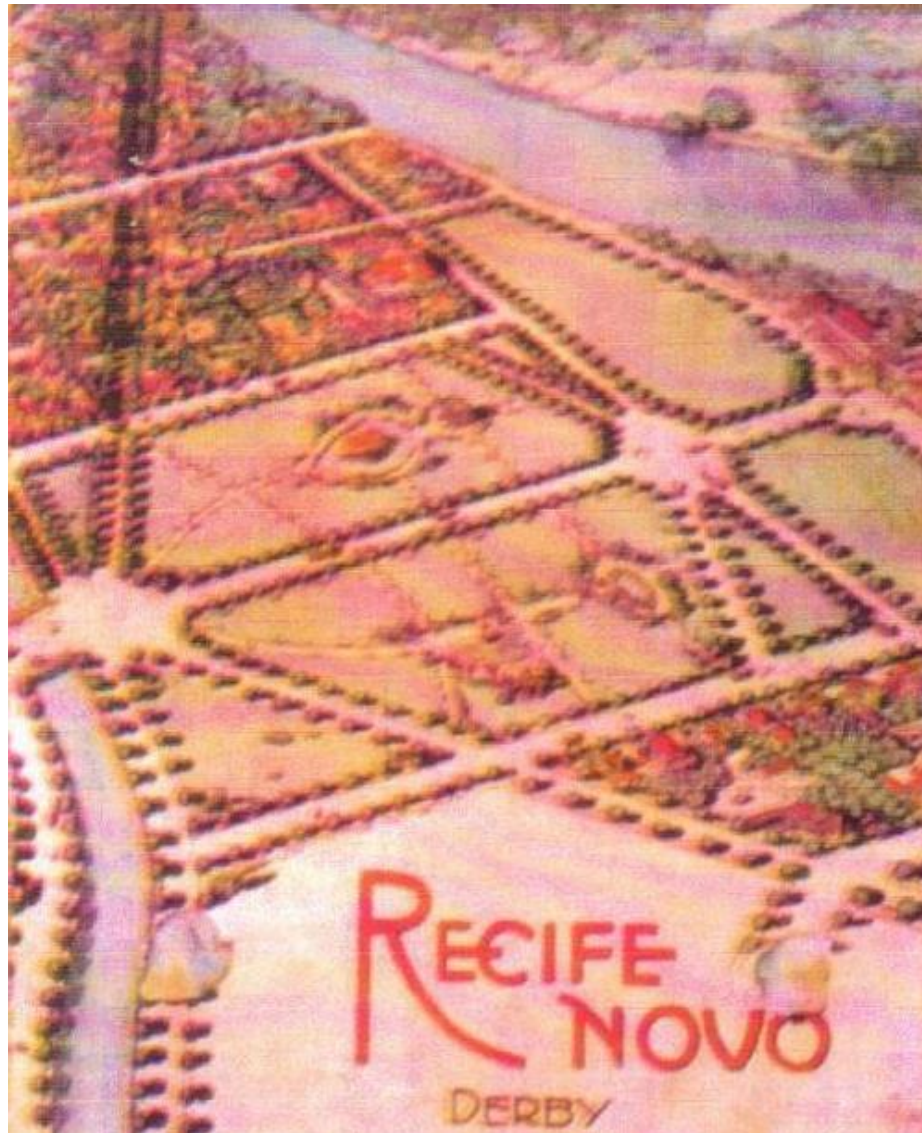
## Plaza del Derby

Con la Plaza del Derby podemos observar como Burle Marx, en el año 1935, seguía absorbiendo ciertas influencias de la forma de proyectar de los jardines europeos, si bien hacía uso de elementos distintos y existía un rechazo al trazado rígido utilizado en proyectos anteriores. Con una fuerte configuración de líneas orgánicas y sinuosas (Figura 42, Figura 43), que hasta el momento no habían aparecido en sus trabajos, según algunos autores (Robba & Macedo, 2003) la Plaza del Derby es uno de los ejemplos de plazas con trazado ecléctico romántico<sup>57</sup> de Brasil. A pesar de esta clasificación, todavía podemos observar en el proyecto de reforma realizado por Burle Marx algunos elementos formales del proyecto original, inspirado en el jardín francés, como ejes y calles simétricas para solucionar la circulación del lugar.

Al ser la circulación el sistema que Burle Marx siempre piensa con mucho cuidado, y a través del cual ocurre la percepción de las formas y espacios proyectados, el principal eje mantenido por el paisajista es el central, que señala el principal acceso y a su vez es responsable de segmentar el plano de la plaza en dos partes. El acceso principal, desde el pequeño puente por la Calle Governador Carlos de Lima Cavalcante, determina un gran flujo y prácticamente entra en la plaza frontalmente, atravesando toda su extensión longitudinal. El resto de accesos diagonales y simétricos que también cortan la plaza y confluyen en el eje principal se mantuvieron igualmente, lo que confirma la preferencia de éste en el uso de principios como el eje y la simetría para crear orden en sus composiciones (Figura 44).

Confirmando las características clásicas señaladas en el proyecto a primera vista romántico, podemos observar como la tríada clásica está presente en muchos detalles. El marco conformado por el paseo perimetral

<sup>57</sup> La línea romántica se caracterizaba por el trazado orgánico y sinuoso, por la escenificación y por la vegetación exuberante, además de la presencia de equipamientos pintorescos, inspirados en los jardines ingleses de los siglos XVII y XVIII.



PRIMERA PARTE \_ Dibujo de la vista aérea de la Plaza del Derby en el año de su inauguración, 1925. | Guerra & Costa, 2007.

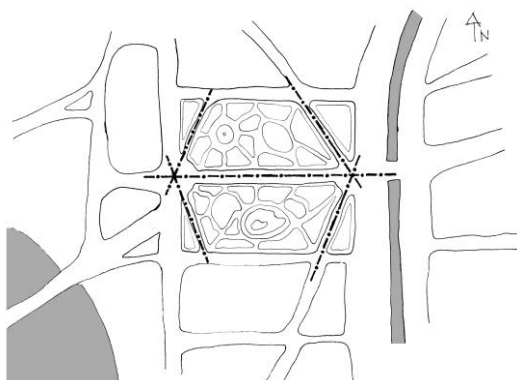


Figura 44 – Entorno inmediato de Plaza del Derby con los ejes de acceso.

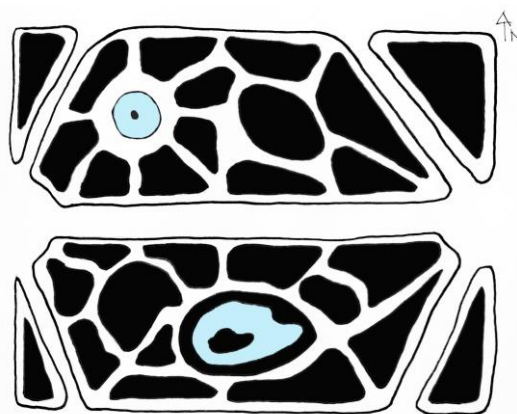


Figura 45 – Esquema de circulación de la Plaza del Derby.

origina la primera entrada al espacio de la plaza, como también sucedía en el proyecto de la Plaza de Casa Forte, y, a partir de ésta, se generaron las aperturas al espacio interno, lo que conformó las vías de circulación entre los canteros con formatos orgánicos (Figura 45).

Los diferentes espacios adyacentes se relacionan por la proximidad física y esta organización crea una tensión visual que se equilibra cuando llegamos a los espacios centralizados – un lago circular en la parte norte y una isla dentro del lago en la parte sur de la plaza. La centralidad, a pesar de estar un poco desplazada en la parte norte, rechaza el movimiento creado por las vías internas en la búsqueda de los espacios centrales y presenta de nuevo todas las características clásicas presentes en los proyectos anteriores de Burle Marx. La fuerte noción centrípeta representada por los caminos en dirección a los lagos y la creación de diferentes rincones para la permanencia y su utilización serían una señal de la sectorización que estaría presente en sus posteriores propuestas para las plazas modernas. Sin embargo, el proyecto para la reforma de la Plaza del Derby aún presentaba caminos que conducían el paseo como estipulaba el eclecticismo brasileño.

Ahora, los elementos acuáticos presentes en los proyectos de Burle Marx desde la Plaza de Casa Forte ganan un cierto destaque en la Plaza del Derby, con el lago circular y el lago con una isla central – conocida como la Isla de los Amores. El uso del agua de Burle Marx como un elemento de destaque en la concepción de sus proyectos ha sido señalado por diversos autores. Plumptre (1994, p. 194) afirma que la cantidad de agua disponible, el rápido crecimiento de la mayoría de las plantas, junto con su exuberante follaje y vistosas flores, contribuyeron en darle a los jardines tropicales la oportunidad de lograr una espectacular armonía entre el agua y la vegetación. Además, añade que esta combinación influyó directamente Roberto Burle Marx. Otros autores como Montero (2001, p. 51) también comparten la misma opinión sobre la importancia de los elementos acuáticos en los jardines diseñados



por Burle Marx y lo explicitan en breves comentarios: “En Brasil, la sensación de calor es constante. Las sequías y las lluvias torrenciales que provocan desmoronamientos e inundaciones hacen que el agua sea una obsesión. En sus jardines el agua es un elemento primordial”.

La insinuación del vínculo de Burle Marx con el agua propuesta por Plumptre y Montero la comparte Leenhardt, quien comenta que, siempre que era posible, el paisajista creaba un jardín acuático en el que realizaba verdaderos cuadros vegetales. Leenhardt (2000, p. 29) concluye diciendo que el manejo de las superficies acuáticas es, sin duda, uno de los grandes secretos de Roberto Burle Marx, como ya hemos podido observar en la Plaza de Casa Forte. Burle Marx sigue utilizando esta misma técnica en la Plaza del Derby (Figura 46, Figura 47), y lo seguirá haciendo en diversos proyectos a lo largo de su carrera. Tales observaciones nos permiten una nueva perspectiva de la obra del paisajista, a través del agua. Todo ello nos lleva a pensar sobre este singular elemento que siempre ha estado presente a lo largo de la historia del paisajismo<sup>58</sup> y que, en la obra de Burle Marx, gana especial importancia y significado.

---

<sup>58</sup> La disponibilidad y el control del agua fueron determinantes para la evolución de los jardines. Como resultado, el agua ganó una gran importancia simbólica, importancia que aún mantenía tanto en los jardines europeos cristianos como en los jardines islámicos. Cada modelo de jardín reflejaba la relación concomitante hombre-naturaleza. Los jardines más antiguos, como los egipcios, no han sobrevivido a los días de hoy, y poco sabemos sobre los primeros usos decorativos del agua en ellos. La forma y distribución del jardín estaban basadas en la práctica de la agricultura y el uso de agua para la irrigación. En la cultura oriental, los pintores y poetas fueron los responsables por la creación de los jardines, en los cuales el agua ejercía un papel fundamental. El método del diseño del agua era empleado en condiciones muy distintas al de los modelos occidentales. Grecia e Italia se destacaron por el uso de fuentes decorativas. Los franceses, en su paisaje plano, desarrollaron grandes espejos de agua alrededor de sus castillos, utilizado por su belleza reflexiva. La escasez de agua hizo que la cultura islámica desarrollara una manera de utilizar el mínimo de agua con su mayor potencial, con gran éxito en La India, Paquistán, Oriente Medio, norte de África, España y Portugal. Por otro lado, la abundancia de agua en los países tropicales hizo que ésta fuera un elemento esencial en el diseño del paisaje.



Figura 46 – Dibujo de Burle Marx en tinta china para la Plaza del Derby.  
Fuente: Montero, 2001.



Figura 47 – Dibujo de Burle Marx en tinta china para la Plaza del Derby (Isla de los Amores).  
Fuente: Leenhardt, 2000.



Figura 48 – Dibujo de Burle Marx en tinta china para la Plaza Euclides da Cunha.  
Fuente: Dourado, 2000.

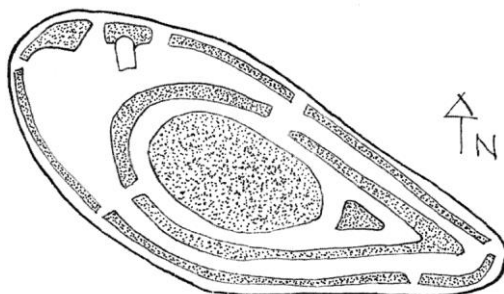


Figura 49 – Esquema de la Plaza Euclides da Cunha.

### **Plaza Euclides da Cunha**

Con los mismos principios adoptados en el proyecto de la Plaza de Casa Forte, la Plaza Euclides da Cunha, también de 1935, se presenta como un jardín temático, al representar una región específica de Brasil. Si bien en los primeros proyectos Burle Marx dividía la plaza en tres partes, cada una compuesta por un grupo particular de plantas – flora americana, flora amazónica y flora exótica –, aquí se hace una referencia exclusiva a la región de la *caatinga* del Noreste de Brasil (Figura 48), donde se encuentra la ciudad de Recife. En palabras del propio paisajista: “O segundo projeto foi baseado num jardim de cactáceas que eu tinha visto na Alemanha<sup>59</sup>. Aí corresponde à nossa caatinga, região tão bem descrita no livro de Euclides da Cunha, ‘Os Sertões’” (Burle Marx, 1995).

Su interés por los cactus, además de surgir durante su visita al Jardín Botánico de Dahlen en Alemania, también es citado por Guerra (2002, p. 5) como una influencia más del matrimonio Warchavchik<sup>60</sup> en Brasil: “Coincidência ou não, em seu primeiro projeto paisagístico de maior significação cultural, Burle Marx vai se valer dos cactus – tão apreciado por Mina Warchavchik – para obter o tão almejado selo de brasilidade em seu jardim”.

Más allá de la confirmación del interés por la representación de regiones ecológicas de Brasil, podemos

<sup>59</sup> La primera vez que Burle Marx se deparó con la vegetación de la *caatinga* fue cuando vio varios ejemplares en los invernaderos del Jardín Botánico de Dahlen, en Alemania. Después, en el libro de Euclides da Cunha, *Os Sertões*: un relato real de los repetidos intentos del gobierno brasileño para combatir la rebelión en el *sertão* (región seca del interior del noreste de Brasil) y que inmortalizó el paisaje de las *caatingas*, descrita con una gran riqueza de detalles, el drama y la resistencia de los *sertanejos*. Burle Marx prestó homenaje al escritor al darle su nombre a la plaza.

<sup>60</sup> Gregori y Mina Warchavchik. Él, arquitecto ruso, proyectó la Residencia Schwartz en colaboración con Lucio Costa y es uno de los responsables por la introducción de la arquitectura moderna en Brasil. Ella concibió un jardín de cactus y palmeras para la primera casa modernista brasileña proyectada por su marido en São Paulo, a finales de los años 1920, integrando la arquitectura moderna y el paisaje tropical

decir que en este proyecto Burle Marx adoptó un trazado más libre (Figura 49), al buscar su propia forma de expresarse. Otra técnica surgida a partir de este proyecto sería el inicio de sus viajes de coleta, en los que se adentraba en el interior de Brasil con el fin de observar y recoger plantas de diferentes ecosistemas. A pesar de esto, si analizamos el diseño con más atención, podemos encontrar aún presentes, del mismo modo que en los proyectos anteriores, características clásicas como puntos de referencia para todo el trabajo<sup>61</sup>.

Los principales accesos a la plaza corresponden a los dos extremos del eje que podemos trazar en su diseño (Figura 50). De un lado el Puente Estácio Coimbra, que viene desde la Plaza del Derby anteriormente comentada, y del otro la Calle Benfica, la continuación de la vía que nace en el puente. La plaza se localiza en medio a este flujo, organizando la circulación del barrio y sirviendo como patio de acceso al tradicional club<sup>62</sup> localizado al sur del recinto de la plaza. Además del paseo perimetral existente, los canteros determinan los puntos de entrada a la plaza, en una configuración rígida y objetiva que los distingue del trazado más suelto presentado en este proyecto. Esta relación visual establecida entre el recinto y su entorno está representada por las aperturas, las que se realizan en la mayoría de las veces en aquellos lugares donde existe una vía confluyendo o un espacio importante al otro lado de la calle. En muchas ocasiones, principalmente en los dos puntos extremos del eje transversal, la entrada conduce a un camino más interno, también de naturaleza perimetral, donde el visitante debe buscar la segunda entrada para llegar al interior de la plaza (Figura 51). Burle Marx juega con el tema de las entradas con la creación de circulaciones más dinámicas y la presentación del elemento sorpresa en el centro de la plaza, el cual sólo se revela al llegar a su interior – a pesar de poder

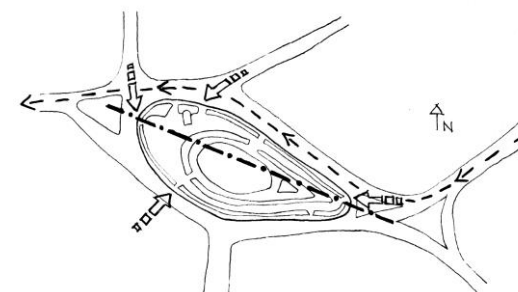


Figura 50 – Entorno inmediato de la Plaza Euclides da Cunha.

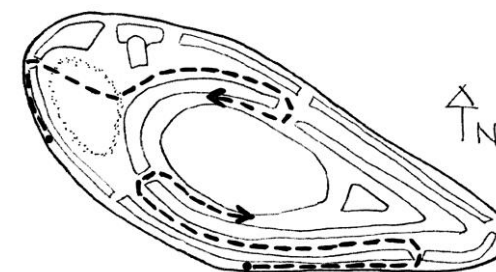


Figura 51 – Esquema de circulación de la Plaza Euclides da Cunha.

<sup>61</sup> El proyecto original de la Plaza Euclides da Cunha no existe y, para los análisis de este ítem, utilizaremos los dibujos a mano alzada realizados a partir de investigaciones y consultas bibliográficas.

<sup>62</sup> Club Internacional de Recife, tradicional club de la capital de Pernambuco.



Figura 52 – Dibujo de Burle Marx en tinta china para la Plaza Euclides da Cunha.  
Fuente: Acervo Finca Roberto Burle Marx IPHAN/MinC.

avistarse desde lejos en diversas ocasiones durante el circuito de la entrada. En este momento notamos como el paisajista tiene una mayor intimidad con el tratamiento de la circulación en sus proyectos, puesto que deja de ser una simple entrada en su significado básico, como ocurría anteriormente en los proyectos ya analizados.

Las vías internas, a su paso por los espacios de circulación predeterminados, en busca del jardín central, se configuran como un paseo perimetral segmentado en varias camadas. No obstante, estas vías estrechas experimentan una ampliación en uno de sus lados, lo que permite un aumento del espacio para crear un rincón particular, configuración inexistente en los proyectos de Burle Marx hasta el momento. Al permitir el libre pasaje a través de este nuevo espacio, el paisajista demuestra la intención de huir de la circulación rígidamente diseñada y nos indica un cambio que vendría a caracterizar la plaza moderna brasileña.

El espacio central, cuyo diseño geométrico representa una elipse (Figura 52), aporta al conjunto una cierta rigidez compositiva realzada por los caminos con configuración espiral, los cuales giran alrededor del punto central. El movimiento obtenido a través de modelo espiral determina también una nueva forma de entender la circulación de Burle Marx. Si en un principio, en los proyectos de la Plaza de Casa Forte y de la Plaza del Derby la circulación presentaba un perfil radial y centrípeto, en el diseño de la Plaza Artur Oscar ya ofrecía un movimiento aleatorio que adquiriría algunas veces una forma espiral en el cantero circular central, y finalmente en la Plaza Euclides da Cunha el paisajista logra insertar un movimiento completo y curioso a partir de la organización centralizada, una idea que ya venía siendo trabajada desde el principio, lo que genera un perfil de circulación curvo que se completa en el jardín de cactáceas. La centralidad presentada en todos los proyectos de este período se hace en éste más evidente y trabajada, al superponerse a los otros dos elementos que configuran la triada clásica – los caminos en cruz y el paseo perimetral. La descomposición de este concepto genera un modelo centralizado de organización utilizado por Burle Marx en su constante trabajo de búsqueda de una expresión paisajística moderna.



## **Plaza de la República**

El último proyecto analizado en este período presenta un trazado muy parecido al de los primeros diseños, como el de la Plaza de Casa Forte. Podemos observar que el desarrollo del trabajo de Burle Marx, analizado en esta tesis, no es tan rígido ni linear. El paisajista agregaba nuevos conceptos y formas de proyectar, como hemos podido ver en la Plaza Euclides da Cunha, aunque muchas veces echaba mano de los principios clásicos como sucedía en varios proyectos realizados en la segunda mitad de la década 1930 (Figura 53). Se hace importante destacar que los proyectos de Recife marcan el inicio de la obra de Burle Marx, pero no determinan un modelo de paisajismo preliminar que más tarde sería abandonado y sustituido por nuevos principios. Las diferentes fases de su producción sufren intersecciones, periodos de cambios sutiles y, a su vez, la permanencia de algunos elementos utilizados desde el principio de su carrera, realidad que nos detendremos a estudiar en este trabajo.

La reforma de la Plaza de la República ejecutada por Burle Marx en 1936<sup>63</sup> presenta un trazado rígido, una vez más con claras referencias a los jardines franceses. Los elementos que configuran la tríada clásica se presentan fuertemente marcados – los caminos en cruz, el espacio central con punto focal y el paseo perimetral – y la centralidad vuelve a reforzarse con la presencia del elemento acuático, estrategia normalmente utilizada por el paisajista en los proyectos analizados anteriormente, elemento que organiza los espacios a su alrededor y configura una circulación radial, tan común en sus primeros proyectos (Figura 54).

El gran desafío de Burle Marx en este proyecto consistió en la integración de la plaza en un entorno concreto y las importantes edificaciones colindantes – Palacio del Gobierno, Palacio de Justicia, Teatro

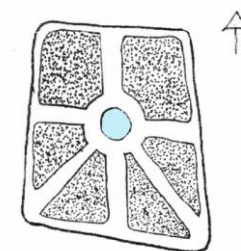


Figura 53 – Esquema de la Plaza de la República.

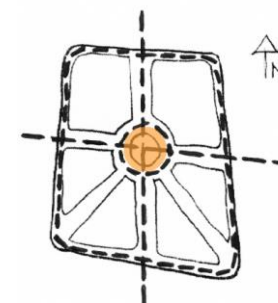


Figura 54 – Tríada clásica básica, con el paseo perimetral, caminos en cruz y la marcación de un punto central en Plaza de la República.

<sup>63</sup> El proyecto original de la Plaza de la Republica no existe y, para los análisis de este ítem, utilizaremos los dibujos a mano alzada realizados a partir de investigaciones y consultas bibliográficas.

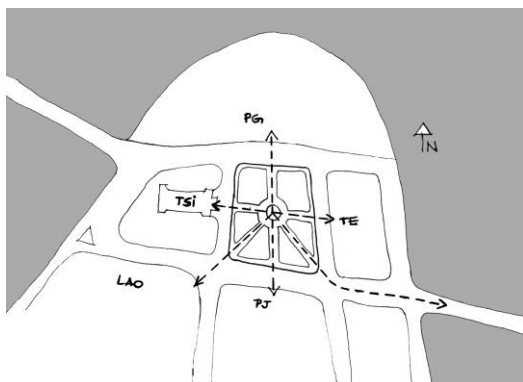


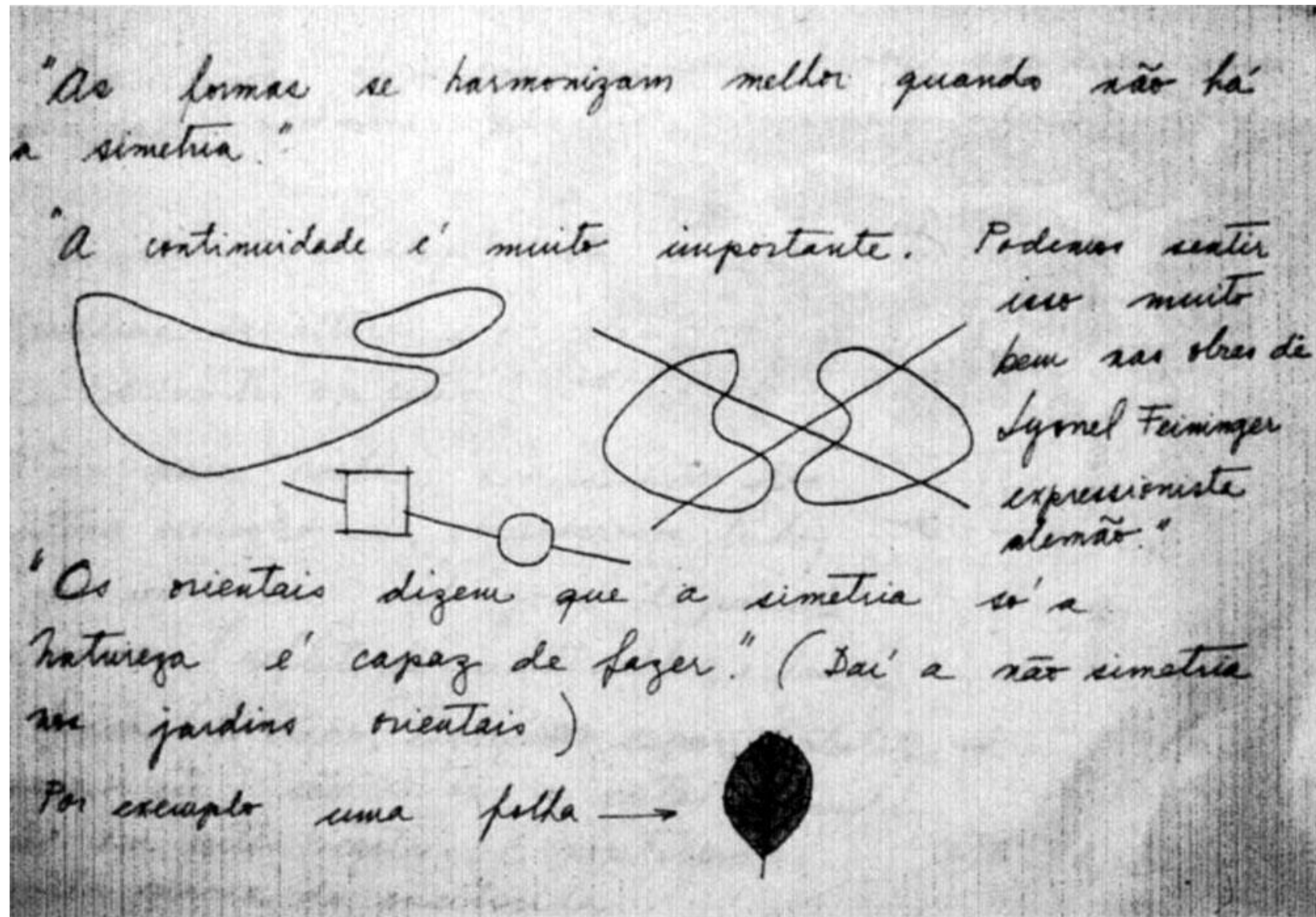
Figura 55 – Entorno inmediato de la Plaza de la República.

Santa Isabel, Tesoro del Estado y Liceo de Artes y Oficios. A pesar de tratarse de una plaza desarrollada de forma independiente con respecto a las edificaciones a su alrededor, los accesos se proyectaron<sup>64</sup> con el fin de transformar el lugar en el gran patio de este espacio cívico, en el que se conectarían todas las edificaciones. Los dos ejes principales están marcados por accesos que conectan la plaza con Palacio del Gobierno y con Palacio de Justicia – sentido norte-sur – y el antiguo Tesoro con el Teatro Santa Isabel en el eje este-oeste. Además, presenta dos accesos diagonales, uno de los cuales integra la plaza al Liceo, lo que completaría la integración de las edificaciones del entorno. El otro acceso diagonal define un eje de simetría bilateral en la plaza – sentido norte-sur –, invitando a entrar a quienes llegan por el puente a la Avenida Rio Branco (Figura 55).

La vegetación – palmeras – dispuesta en una secuencia repetitiva configuraba líneas rectas que conformaban las principales vías de circulación del recinto. En una nota para un periódico de su época, Burle Marx justificaba algunas de sus intervenciones en el espacio de la plaza, intervenciones que no se ejecutaron en su totalidad – tan sólo el trazado y las masas de vegetación de la plaza:

*“[...] não projectamos a derrubada das velhas palmeiras. Estas so serão retiradas, quando as novas estiverem com uns 20 annos, em condições de as substituir. Justifica-se o plantio porque as antigas não obedecem a um alinhamento certo. [...] Nem por isso as derrubamos. Elas continuarão a servir, enquanto não tivermos outras. [...] Umas estatuas de formas gregas que ha na praça da Republica serão reaproveitadas pois, sempre representam algo de interessante. [...] o projeto de reforma da praça da Republica exige a demolição do edificio do Velho Tesouro, hoje servindo de Obras Publicas. Nesse local deverá ser construído um aquario, que manterá peixes de 20 especies (dagua salgada e doce), um dancing publico e um restaurant. O espaço a ser ocupado por tudo isso, irá até o caes, aproveitando-se a paisagem do trecho do rio. [...] No centro da Praça haverá uma fonte luminosa”* (Diário de Pernambuco, 20/05/1937, apud Silva, 2007, p. 7-8).

<sup>64</sup> En la reforma de 1936 Burle Marx conservó los ejes en cruz y en diagonal remanecientes de los proyectos de 1872 y de 1924, retirando los caminos curvos de los cuatro cuadrantes principales. Introdujo una fuente luminosa en el centro de la plaza y mantuvo las estatuas clásicas de diosas griegas existentes, lo que ofreció a la composición un aspecto más monumental, quizás en respuesta al entorno dominado por construcciones palaciegas. El hecho de aceptar ciertos elementos y rechazar otros determina una intención de proyecto de Burle Marx y, así, tratamos aquí todo el conjunto como una composición elaborada por el paisajista en la década 1930.



## **SEGUNDA PARTE**

### ***Organización espacial***

Hasta el momento hemos podido identificar el desarrollo de un modelo de jardín burle Marxiano basado en el concepto de la tríada clásica, con especial atención en la búsqueda de la centralidad en sus composiciones. Los últimos proyectos analizados, en Recife, ya demuestran indicios de cambios en la forma de proyectar del paisajista a través de los diferentes ensayos, los cuales representan una incesante investigación con el fin de lograr una mayor organización espacial<sup>65</sup>.

La centralidad, responsable hasta entonces por la ordenación de los espacios proyectados, será idealizada en este segundo período principalmente a través del elemento acuático, el cual reaparece en las propuestas presentadas a partir de 1938. Los espacios de circulación, antes rígidos y predeterminados – el antiguo hábito de pasear exigía diseños y trazados que privilegiaran los ejes y los caminos –, ahora aceptan una mayor flexibilidad, lo que incita a la creación de lugares y rincones. La plaza moderna fomentaba la elaboración de proyectos que explotaran la utilización y la permanencia en

---

<sup>65</sup> Es importante señalar que el conjunto de proyectos presentados en el capítulo anterior no forma un grupo particular, ni nos conduce a una conclusión final sobre la forma de proyectar del paisajista en aquel momento. Configuran una evolución de su obra y forman parte indispensable del proceso. La división de secciones y capítulos presentada aquí configura una forma que creemos más adecuada para representar y ordenar mejor los conceptos y el trabajo desarrollado.

los espacios, con pequeños rincones, terrazas y niveles articulados entre sí<sup>66</sup>, y Burle Marx aprovecharía todas estas características a partir de este momento en sus proyectos.

La densificación de las ciudades a partir de la segunda mitad del siglo XX y el consiguiente aumento del flujo de personas en las calles permitió el éxito de la incorporación definitiva de la circulación en los espacios libres públicos brasileños, lo que permanecería como una de sus formas de utilización más comunes<sup>67</sup>. El ocio activo también sería incluido en el programa de las nuevas plazas que asumía en este momento el papel de espacio de recreación (ocio cultural, ocio deportivo e infantil), aunque Burle Marx insistiría en algunas ocasiones en proyectos de carácter contemplativo. La innovación en sus propuestas, además de presentarse a través del uso de vegetación autóctona, de acuerdo con los proyectos anteriormente presentados, ahora venía de la mano de un diseño más elaborado y de la democratización de estos espacios. Se hace evidente el deseo de Burle Marx de lograr más intimidad con sus formas, al huir del trazado rígido europeo, lo que alimenta así el sentimiento de nacionalismo ya defendido por el paisajista desde sus proyectos en la ciudad de Recife y que al mismo tiempo formaba parte del movimiento moderno brasileño.

Si el proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho nos presenta una propuesta formal extremadamente peculiar, con el análisis de la evolución del proyecto de los jardines para el Ministerio de Educación y Sanidad podemos observar la rotura formal que experimentó la obra de Burle Marx y, consecuentemente, el proyecto de las plazas brasileñas.

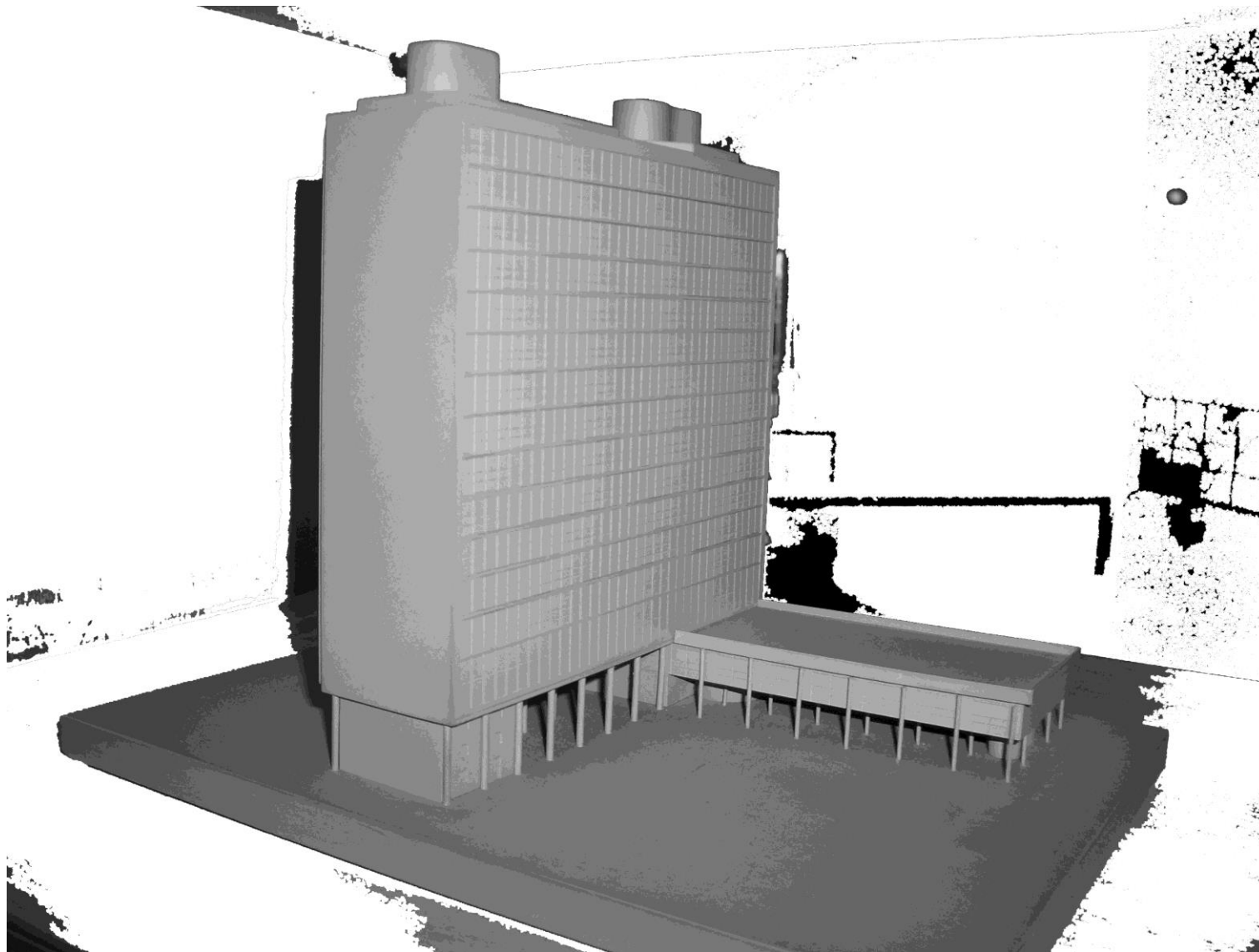
A partir del análisis de estos dos proyectos y de algunas variaciones presentadas en la tercera sección, vislumbraremos espacios que, a pesar de estar desarrollados aún de una forma muy independiente de la

---

<sup>66</sup> Robba & Macedo, 2003.

<sup>67</sup> Robba & Macedo, 2003.

arquitectura que acompaña – el espacio del jardín bien delimitado con relación al espacio de la edificación –, mantienen una relación con la arquitectura, tanto por el alineamiento que configura un eje ordenador que une el jardín centralizado a la fachada del edificio, como también por la función de puerta de entrada, de espacio de transición entre la calle y el edificio. De acuerdo con las palabras de Lucio Costa, en un texto de 1951, en una de sus raras referencias escritas a Burle Marx: “[...] *a arquitetura de Niemeyer se enriqueceu pela contribuição paisagística do pintor Roberto Burle Marx, que soube renovar a arte da jardinagem, introduzindo-lhe na concepção, escolha e traçado os princípios da composição plástica erudita de sentido abstrato*” (Júnior, 1994, p. 89). Esta realidad sólo presentará cambios en los proyectos ejecutados a partir de los años 1950, los cuales analizaremos en el próximo capítulo.



SEGUNDA PARTE \_ Edificio del Ministerio de Educación y Sanidad, en Río de Janeiro. | Archivo de la autora.

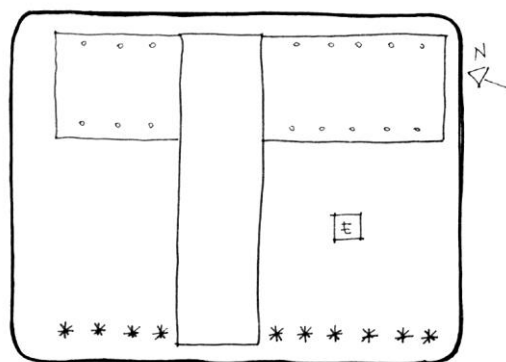


Figura 56 –Propuesta de los arquitectos brasileños para el Ministerio.

## PRIMER PROYECTO PARA EL MINISTERIO

Marco del movimiento moderno brasileño, el proyecto del Ministerio de Educación y Sanidad, en la ciudad de Río de Janeiro, pasó por un largo proceso de elaboración<sup>68</sup>, con dos soluciones paisajísticas desarrolladas por Roberto Burle Marx – en 1938 y 1944. Al inicio de este capítulo analizaremos la primera propuesta del paisajista y, tras examinar algunos proyectos desarrollados durante los siguientes años, volveremos a la segunda y definitiva propuesta presentada por Burle Marx, concretando así una línea evolutiva en el desarrollo de este proyecto y, por consiguiente, de su obra en este período.

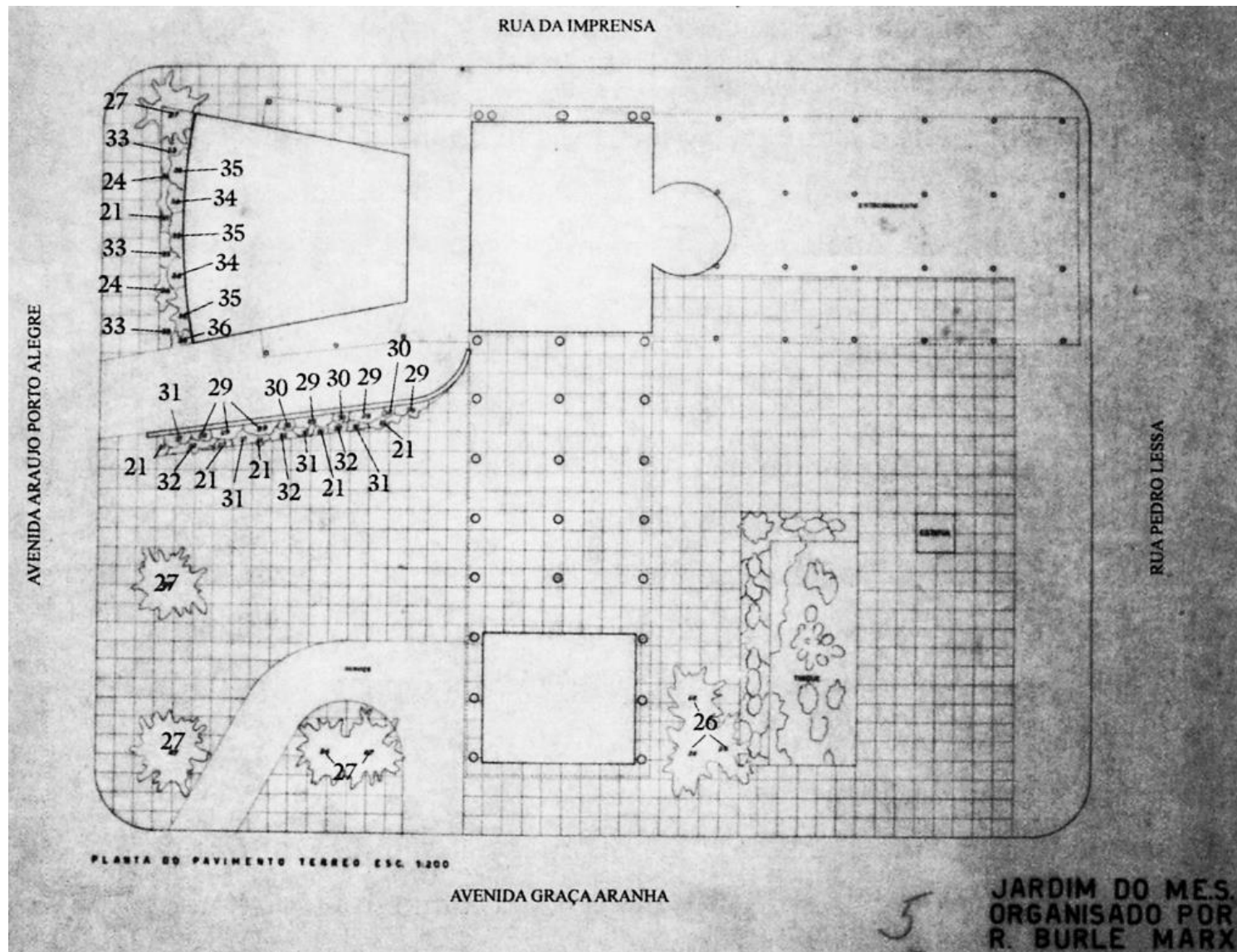
El hecho de que Burle Marx ingresara con posterioridad<sup>69</sup> en el grupo de profesionales que desarrollaba el nuevo proyecto del Ministerio – posiblemente entre 1937 y 1938 – conllevó a que algunas definiciones previas tuvieran que incorporarse a la propuesta elaborada por el paisajista. La singular implantación urbana (Figura 56), que difería del modelo de vecindad alineado a las vías, generaba una serie de relaciones espaciales dadas por la propia arquitectura, como subrayó Segawa (1999, p. 91):

*“Esse entorno livre caracteriza uma moldura ao edifício, atribuindo ao conjunto uma monumentalidade não derivada das formulações tradicionais – de massas volumétricas pesadas e impositivas, à maneira da arquitetura do fascismo – mas resultante do contraste da imponência da escala da obra e dos vazios criados no distanciamento entre o volume prismático do MES com os edifícios adjacentes [...]”.*

<sup>68</sup> El proyecto de la sede del Ministerio de Educación y Sanidad fue objeto de certamen público de anteproyectos en 1935. El entonces ministro Gustavo Capanema decidió no llevar a cabo el proyecto vencedor y convocar a un grupo de arquitectos involucrados en el movimiento moderno e invitar, en 1936, a Le Corbusier para ejercer la función de consultor.

<sup>69</sup> La construcción de la nueva edificación proyectada se inició el 02 de mayo de 1937.





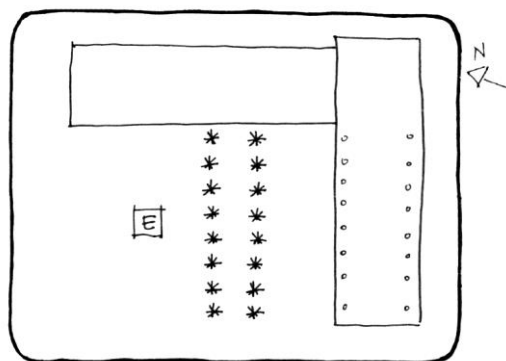


Figura 57 – Propuesta de Le Corbusier para el Ministerio.

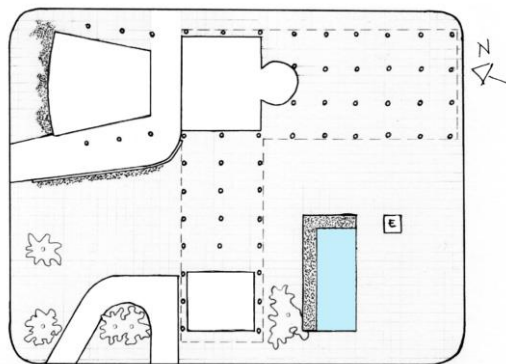


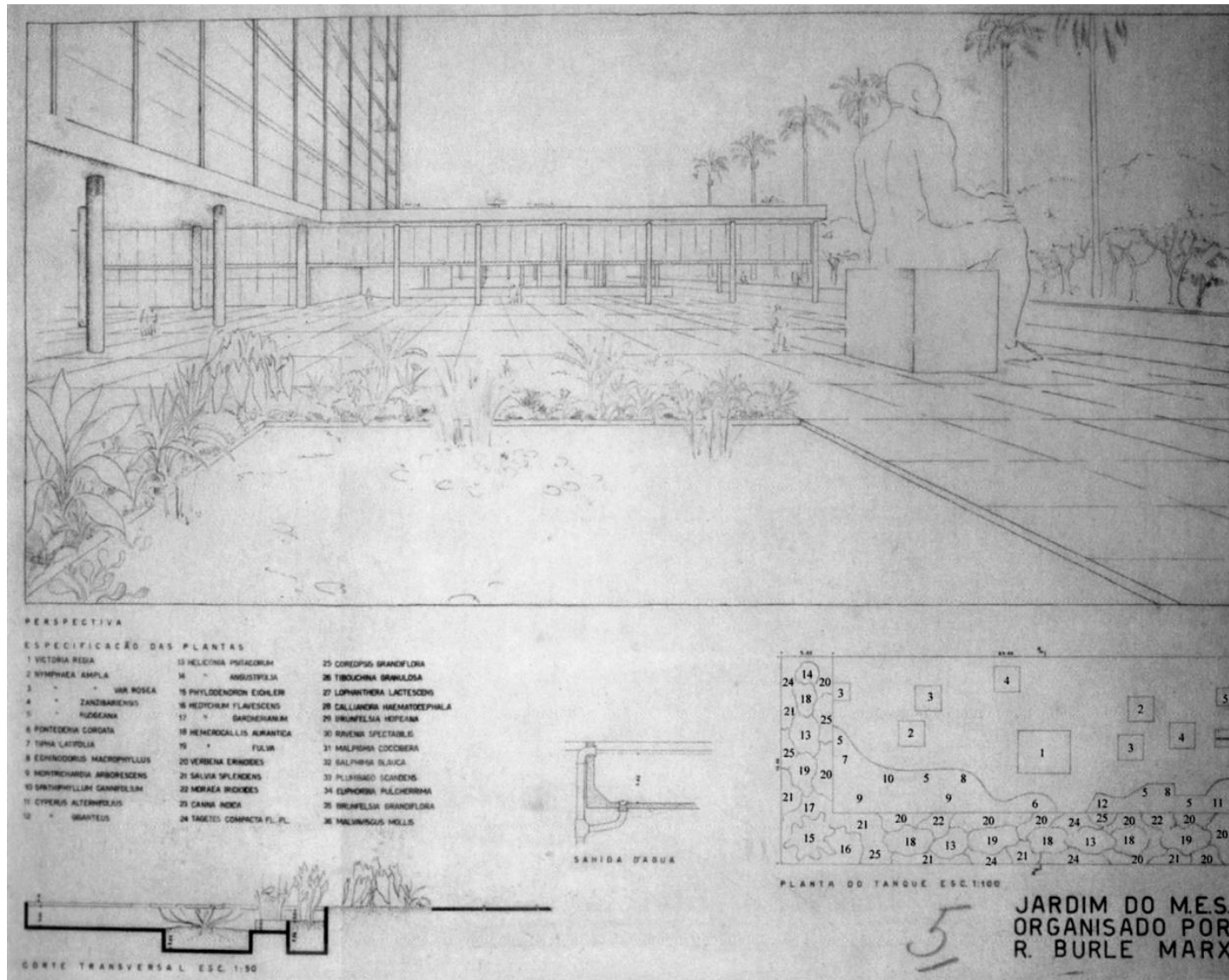
Figura 58 – Esquema de la primera versión de los jardines del Ministerio.

Si bien el proyecto final de los arquitectos brasileños proyectaba grandes áreas en la planta baja, lo que configuraba una verdadera plaza cívica (y no una plaza ajardinada, como era de costumbre en este periodo<sup>70</sup>, al igual que en los proyectos ya analizados de Burle Marx en Recife), también es verdad que muchas de estas ideas ya estaban recogidas en el estudio que Le Corbusier desarrolló durante su visita a Brasil (Figura 57). Burle Marx, a su vez, a partir del momento en que se unió al grupo absorbió algunas propuestas de los arquitectos – sobre todo el acceso principal por la zona sur – y modificó otras – como por ejemplo, la eliminación de la pasarela de palmeras, su decisión más radical –, manteniendo así los principios de permeabilidad visual y espacial ya previamente esbozados.

Por lo tanto, la propuesta del paisajista era innovadora en relación con la espacialidad originada, que, aunque había sido concebida dentro del proyecto arquitectónico, Burle Marx supo agregarla y llevarla a cabo siguiendo sus ideales: un espacio para muchos, un jardín ordenado insertado en el espacio urbano que estimula la convivencia y el encuentro con los otros y consigo mismo.

La implantación de la edificación originó amplias áreas libres, bordeadas en uno de los extremos por una hilera de palmeras. Burle Marx no vaciló en prescindir de esta idea al introducir en su proyecto el elemento acuático, que ya formaba parte de su repertorio desde los proyectos en Recife (Figura 58). La inserción del lago para especies acuáticas “[...] buscava balancear a aridez da pavimentação [...]” (Dourado, 2000, p. 168) y su posición reforzaba el valor de la zona sur de la plaza, la cual preservaba la importante función de entrada al recinto. La visualización de los ejes aquí, a pesar de no ser tan obvia como en los proyectos analizados anteriormente – por ejemplo la Plaza de Casa Forte – ya demuestra una transformación en la estructura formal de las propuestas de Burle Marx en este período.

<sup>70</sup> La segunda propuesta del paisajista para los jardines del Ministerio presenta un área ajardinada en el terreno adyacente al del proyecto de la edificación, la cual serviría de acceso a todo el conjunto, como podremos ver en la última sección de este capítulo.



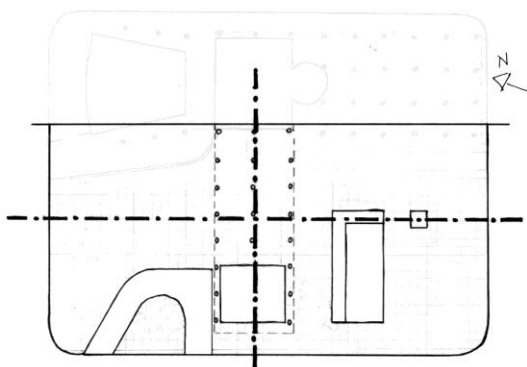


Figura 59 – Ejes determinados por la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio.

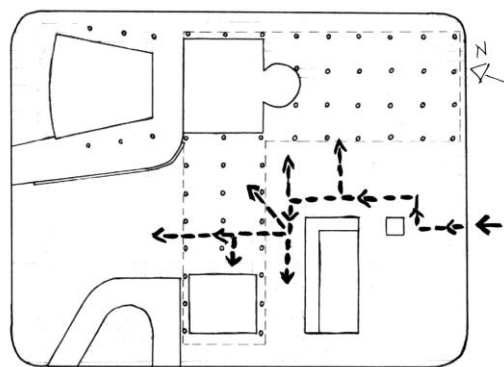


Figura 60 – Esquema de circulación de la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio, que indica un movimiento aleatorio.

La escultura<sup>71</sup>, en una posición central con relación a la edificación principal, marca el eje que atraviesa todo el espacio de la plaza en sentido norte-sur. La configuración frontal de este elemento, así como el lago, delimitan el acceso al ambiente a través de un recorrido en línea recta y axial que mantiene una relación de continuidad con el eje norte-sur al adentrarse en la plaza. En realidad, si aislamos el área libre que atraviesa la edificación principal, observamos este eje marcando una simetría bilateral en la composición, solamente desequilibrada – y no por ello desarmonizada – por el desplazamiento que el lago experimentó en su implantación (Figura 59). Un segundo eje, transversal, que marca la edificación principal, completa el conjunto, y realza la importancia de la arquitectura del proyecto en su totalidad.

El desplazamiento experimentado por el lago interfiere en la línea de circulación (Figura 60) que, al extenderse a través del eje norte-sur, sufre un desvío a su paso por la escultura y por el lago, para posteriormente regresar a su camino original. Es importante entender el eje como una línea visual y no como una línea de circulación, pues la primera nos permite dirigir la mirada hacia el paisaje como un todo y apreciarlo en su conjunto, y la segunda nos ofrece la oportunidad de conocer el lugar en detalle – lo que obliga al visitante a desviarse hacia la derecha. La diferencia entre el jardín del Ministerio y la Plaza de Casa Forte – a pesar de que los dos proyectos presenten ejes visuales que no coinciden con los ejes de circulación – es la libertad que el visitante posee al entrar en el recinto de la plaza del Ministerio, donde puede optar por una infinidad de direcciones, con un movimiento aleatorio – lo que le asemeja en este sentido al esquema de circulación establecido en la Residencia Schwartz.

Además del movimiento aleatorio, esbozado anteriormente también en el proyecto de la Plaza Artur Oscar, la integración con la ciudad es otra de las características heredadas exclusivamente de este

<sup>71</sup> En un primer momento se proyectaría la escultura el *Homem Brasileiro*, de Celso Antônio, para ocupar este espacio. Posteriormente sería sustituida por El *Monumento da Juventude Brasileira*, de Bruno Giorgi (Dourado, 2000, p. 168).

proyecto en Recife. El jardín del Ministerio se abre a su entorno, delimitado tan sólo por una pequeña elevación desde la calle (Figura 61). La conexión lograda entre interior y exterior gana importancia con la ausencia de elementos en el perímetro de la plaza, lo que elimina cualquier filtro que pudiera existir entre la ciudad y el espacio proyectado y que, en el proyecto original de los arquitectos brasileños, podría ser representado por la pasarela de palmeras.

Lo que podría entenderse entonces como un paseo perimetral, una marcación del espacio interno, será rechazado en la propuesta de Burle Marx, así como también la ausencia de un elemento central fuerte y destacado en la composición del jardín connota la búsqueda de un diseño a partir de principios diferentes a los clásicos utilizados en sus primeros proyectos. No obstante, es un hecho que este proyecto presenta el eje axial, elemento perteneciente a las composiciones clásicas e integrante de la tríada clásica básica regulador de las composiciones de Burle Marx en sus primeros proyectos, y que en este momento aparece enrarecido.

En cuanto al elemento central, lo que posiblemente podemos considerar aquí es que el lago, con una proporción quizás un poco exagerada para la sección sur de la plaza en la que está insertado, señala una centralidad en cierto modo desplazada, pues es un elemento de gran fuerza visual dentro de la composición. Su tamaño, formato y localización articulan la importancia de esta forma con relación al espacio que organiza, conduciendo la atención de los visitantes al centro del recinto, lo que pude confirmarse por la preocupación del paisajista en la fiel ejecución de este elemento de su proyecto, por medio de dibujos con detalles constructivos que hasta este momento no existían en sus propuestas (Figura 62).

Es importante destacar que, aunque mantiene el uso de forma geométricas puras – principalmente las cuadrangulares –, el diseño se configura de una forma más ligera, diferente del proyecto de Plaza de

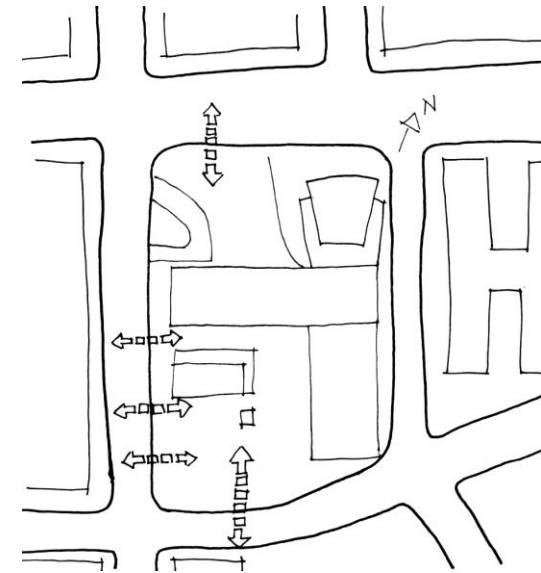


Figura 61 – Entorno inmediato del Ministerio de Educación y Sanidad.

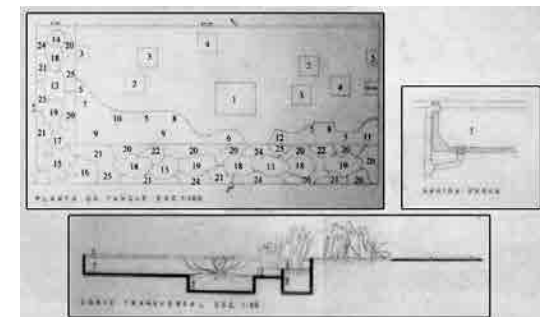


Figura 62 – Detalles constructivos del lago en la plaza de la primera propuesta para el Ministerio.  
Fuente: Dourado, 2009.

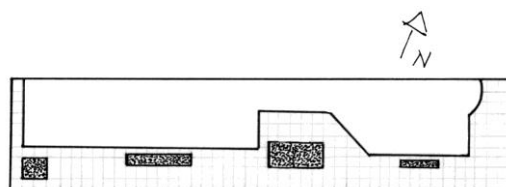


Figura 63 – Configuración de la terraza-jardín del edificio principal en la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio.

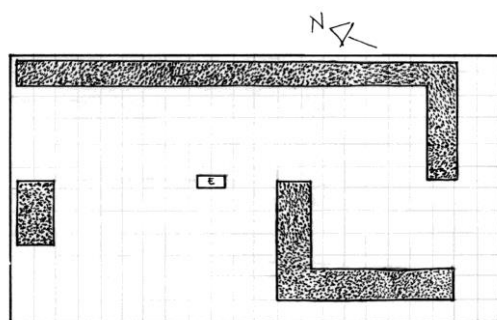


Figura 64 – Configuración de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones en la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio.

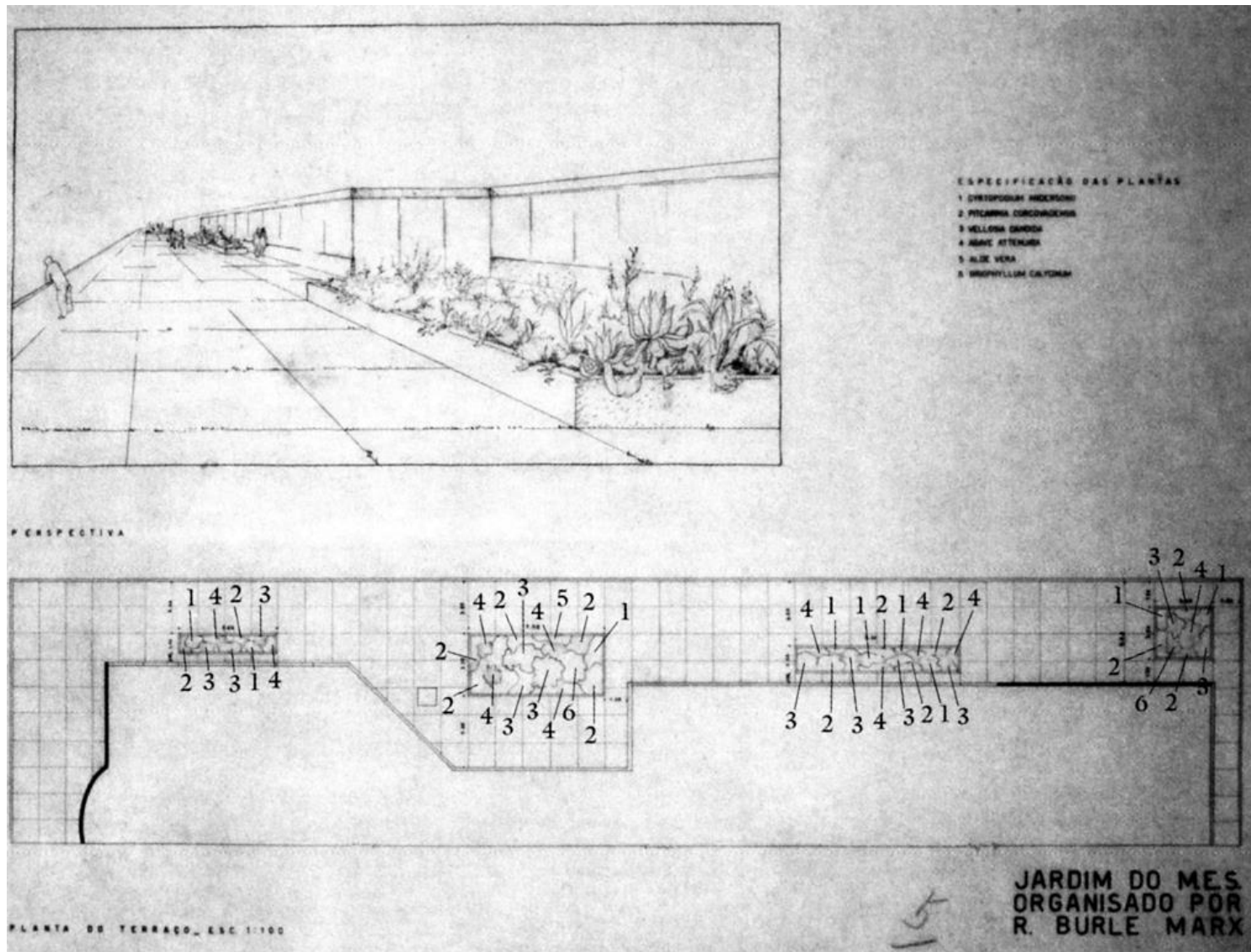
Casa Forte con divisiones rígidas y sistemáticas. La malla cuadrada diseñada para el piso – la cual recuerda algunos de sus primeros proyectos, como la Residencia Schwartz y la Plaza Artur Oscar – ordena la distribución de las formas que, si no fuera por el lago y por la escultura, permanecería un modelo uniforme y repetitivo, sin el elemento jerárquico y direccional.

Este proyecto, correctamente registrado y preservado hasta nuestros días – así como el proyecto de la Plaza de Casa Forte –, a pesar de no haberse ejecutado nunca, presenta unas relaciones espaciales más ricas e innovadoras que los proyectos desarrollados anteriormente y analizados en el capítulo anterior. Si en la Plaza de Casa Forte las relaciones espaciales presentaban un papel secundario ante la preocupación por describir la distribución rigurosa de las formas y de las plantas, aquí esta relación está más presente a través de la continuidad entre los ambientes de la plaza, más fluidos – a pesar de no ser tan complejos<sup>72</sup> –, y del diálogo existente entre el proyecto de la plaza en la planta baja y de las terrazas-jardín en las dos edificaciones que configuran el Ministerio (Figura 63, Figura 64).

Al empezar por la repetición de la malla cuadrada – heredada de la Residencia Schwartz y de la Plaza Artur Oscar – Burle Marx insiste en representar este tipo de esquema en todos los dibujos realizados para el Ministerio y busca constantemente un diálogo entre los diferentes recintos proyectados. Esta preocupación por brindar otros espacios con un tratamiento adecuado del paisaje puede ser entendida como un legado de Le Corbusier, que entendía “[...] la cubierta como un lugar potencial para disponer formas, objetos y acontecimientos y, a la vez, un paisaje desde el cual se mira otro paisaje” (Oliveira, 1999, p. 62).

Las dos terrazas-jardín propuestas por Burle Marx no diferían mucho de los planteamientos de Le Corbusier y el equipo de arquitectos. Algunos canteros ordenados conforme a la malla cuadrada del piso,

<sup>72</sup> Y exactamente esta “falta de complejidad” es la que fue explorada por los proyectos paisajísticos modernos, en su búsqueda de la simplicidad y la pureza de las formas, de la planta libre y de la máxima permeabilidad entre los espacios.





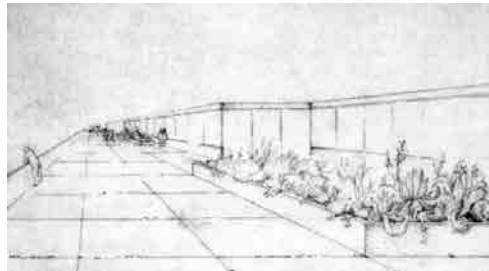


Figura 65 – Perspectiva de la terraza-jardín del edificio principal en la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio.  
Fuente: Dourado, 2009.

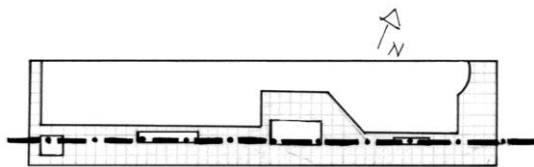


Figura 66 – Línea axial de la terraza-jardín del edificio principal en la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio.

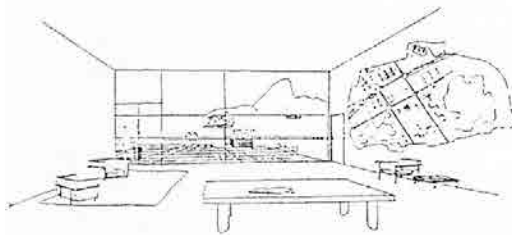


Figura 67 – Croquis de Le Corbusier desde el despacho del ministro con la vista de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones.  
Fuente: Oliveira, 1999.

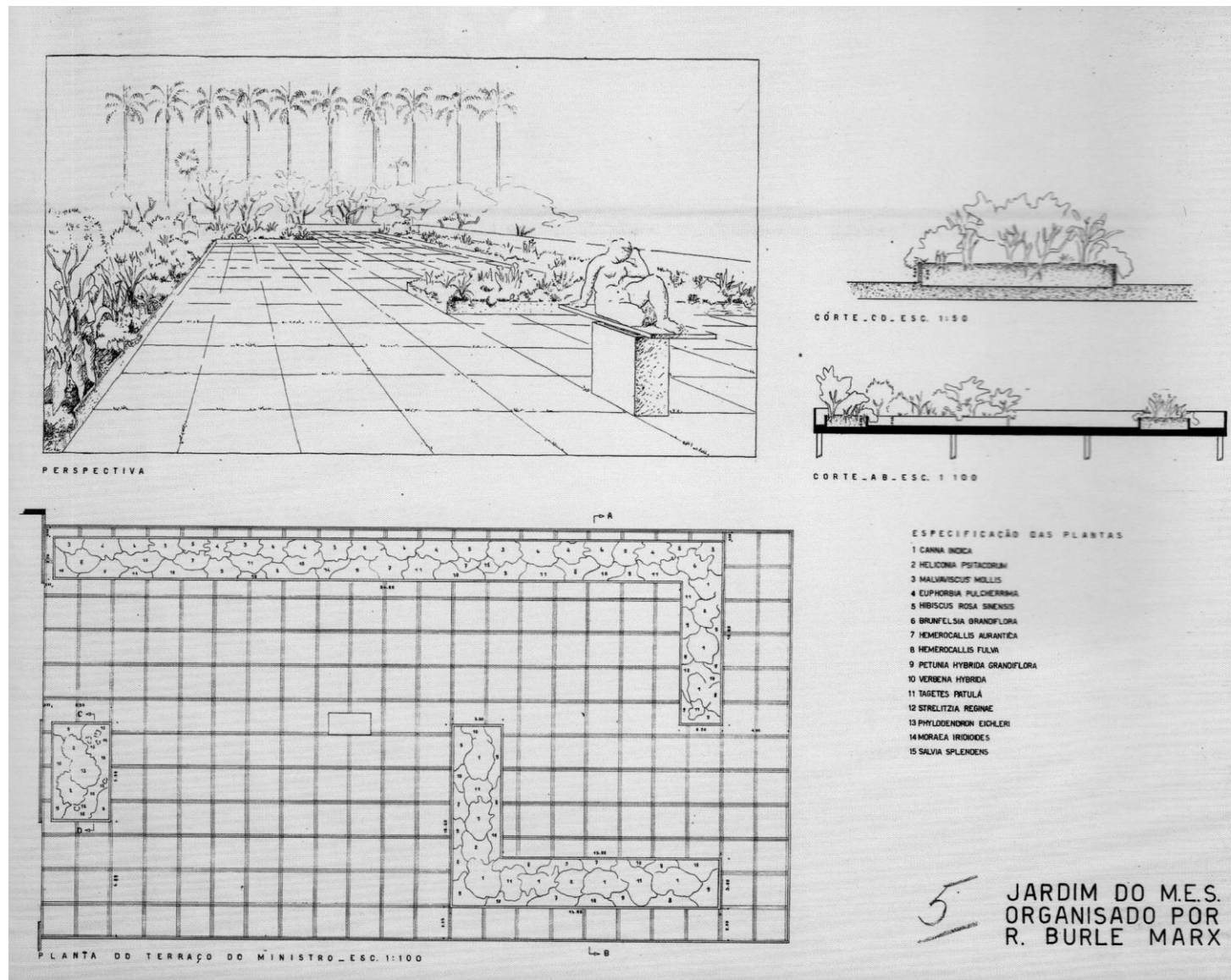
replicados en diferentes tamaños, sin ningún principio jerárquico o carácter centralizador. En este caso, las terrazas-jardín no asumían la característica de volverse hacia dentro, como en la Residencia Schwartz, pero sugestionaban el paseo y la circulación para la entonces visualización del paisaje a su alrededor, como una forma de imprimir la integración con la ciudad – ya comentada anteriormente – y subrayar el diálogo entre la arquitectura moderna construida y el paisaje circundante.

La terraza-jardín de la edificación principal, menos elaborada, estaba configurada por una línea axial que atravesaba todo el espacio, a lo largo de la cual se dispusieron algunos canteros – siguiendo la ordenación de la malla del piso – y liberando el perímetro para la aproximación del observador, conforme está bien representado por la perspectiva del paisajista (Figura 65). Los canteros, independientes entre ellos, no establecen otra relación sino la sugerencia de la línea axial que señala la longitud del espacio (Figura 66). Ahora bien, la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones era una prolongación del entonces despacho del ministro, lo que representa la relación que Le Corbusier continuamente defendía entre el recinto interior y el paisaje llevado a este interior (Figura 67):

“Esta roca de Río es muy célebre. A su alrededor se ubican las montañas apuntaladas; el mar las baña, las palmeras, los plataneros, el esplendor tropical anima el sitio. Uno para, e instala su sillón, un marco alrededor! Las cuatro oblicuas de una perspectiva! La habitación se instala frente al sitio. El paisaje entra entero en la habitación” (Oliveira, 1999, p. 61).

Desde el despacho del ministro podemos avistar el jardín en la terraza que aísla el ambiente interno y que sirve de transición entre el interior y el exterior, con el paisaje carioca de fondo. En este jardín la línea axial desaparece. No existe una representación de la simetría, como tampoco un eje representando la circulación. Los canteros están dispuestos de tal forma que configuran un recinto más reservado, siguiendo la tendencia moderna de crear rincones, en un ambiente totalmente pavimentado, también a través de malla cuadrada. La instalación de una escultura en el centro de la composición no transmite fuerza





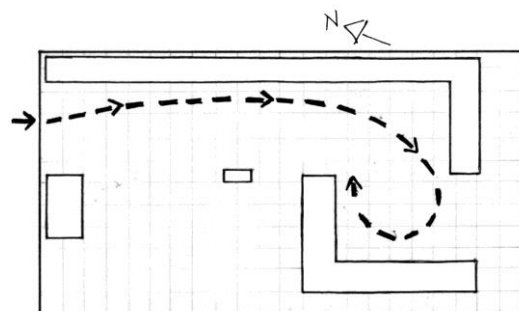


Figura 68 – Esquema de circulación de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones en la primera versión del proyecto de los jardines del Ministerio.

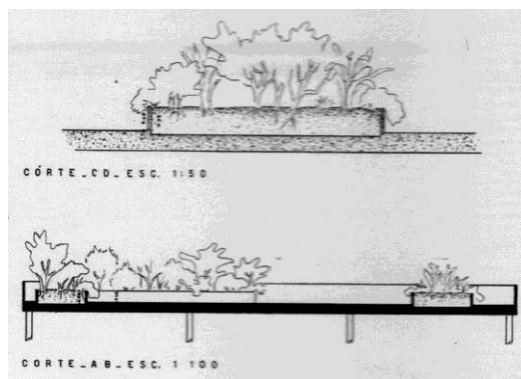


Figura 69 – Detalles constructivos de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones en la primera propuesta para el Ministerio.  
Fuente: Acervo Burle Marx & Cia.

suficiente como para poder visualizar una ordenación a su alrededor. Los canteros ganan más fuerza en la representación del paisajista y sugieren una circulación articulada en forma de espiral a partir de una entrada frontal desde el despacho del ministro (Figura 68). Aquí, estos canteros no son tan independientes como en la terraza-jardín de la edificación principal – a pesar de disponerse libremente en el espacio – y dialogan entre ellos en la formación del espacio al final del recinto.

De la misma forma que Burle Marx detalla el lago de la planta baja, también lo hace con la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones, cuyos canteros comparten el mismo diseño y formato. El paisajista sigue con la realización de perspectivas para demostrar el efecto anhelado para su composición, y empieza a representar también algunos detalles constructivos, inexistentes anteriormente en sus diseños, como ya ha sido comentado. Las secciones del lago y de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones (Figura 69) confirman el creciente interés y la preocupación del paisajista por la escala y la proyección vertical de sus propuestas – al trabajar con diferentes alturas –, y también garantizan la fiel ejecución de sus jardines.

*“Coube a Burle Marx iniciar uma distinção mais clara entre as etapas conceitual e prática que compõem a realização de uma obra paisagística, destacando a importância do momento inicial, ou seja, o desenvolvimento do projeto. [...] É provável que o convívio estreito que Burle Marx manteve com os arquitetos de sua época, partilhando muitas de suas questões, tenha levado-o a assimilar a metodologia de trabalho, a padronização das etapas de projeto, que estes então procuravam consolidar e difundir, adaptando-a a seu campo profissional. Dos esboços iniciais ao detalhamento executivo, o projeto dos jardins do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, de 1938, é um dos primeiros testemunhos desta sistemática moderna de trabalho no paisagismo nacional, até hoje corrente”* (Dourado, 1998, p. 203-207).



SEGUNDA PARTE \_ Proyecto original de la Plaza Senador Salgado Filho (una de las versiones, posiblemente de 1951). | Acervo Burle Marx & Cia.

## ***EL ELEMENTO ACUÁTICO: LA PLAZA SENADOR SALGADO FILHO***

Durante el largo proceso de desarrollo y definición del proyecto para el Ministerio de Educación y Sanidad, Burle Marx se involucró en diversos trabajos en Río de Janeiro y también en otros estados de Brasil. El proyecto para la Plaza Senador Salgado Filho, ubicado en las cercanías del Ministerio, junto al aeropuerto de la ciudad, rompe con la configuración rígida y poco articulada presentada por el paisajista hasta el momento y confirma su propia marca de proyectar, la cual sería bastante reconocida en Brasil y en el mundo. Esta marca, a pesar de desarrollarse plenamente en sus proyectos más tardíos, ya había sido tímidamente ensayada en algunos proyectos en Recife y sería claramente repetida en sus futuros proyectos. La consecuencia más directa y reconocida será el proyecto definitivo para el Ministerio de Educación y Sanidad, el cual analizaremos al final de este capítulo. La Plaza Senador Salgado Filho también se presenta como el primer gran proyecto esencialmente público<sup>73</sup> realizado por Burle Marx en la entonces capital federal, proporcionándole una gran satisfacción personal debido a su ya comentada preferencia por los jardines urbanos.

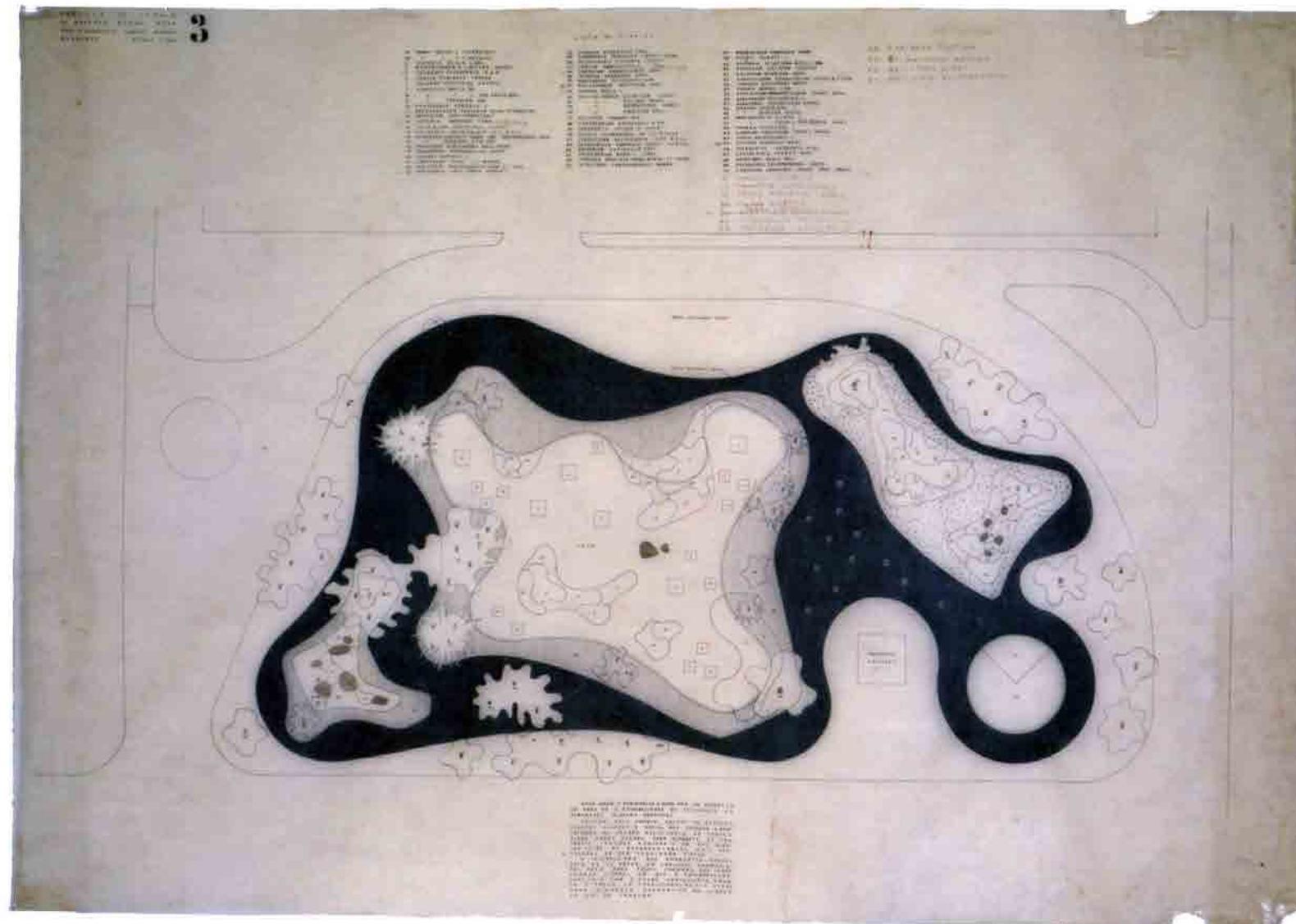
El proyecto de la plaza, iniciado en 1938, también presentaría un largo proceso de elaboración<sup>74</sup> y su desarrollo se produjo junto con otros proyectos que serán analizados en la próxima sección de este capítulo

---

<sup>73</sup> Posteriormente, Burle Marx proyectaría diversos espacios para la ciudad de Río de Janeiro, como el Largo do Machado, el Museo de Arte Moderno, el Parque de Flamengo, las aceras de Copacabana y el Largo da Carioca, entre otros.

<sup>74</sup> Las obras del aeropuerto se retrasaron, lo que hizo que la implantación de la plaza fuera aplazada. La versión final de la propuesta paisajística se concluyó en 1953 y la plaza se inauguró en 1954.





SEGUNDA PARTE \_ Proyecto original de la Plaza Senador Salgado Filho (una de las versiones, posiblemente de 1953). | Acervo Burle Marx & Cia.

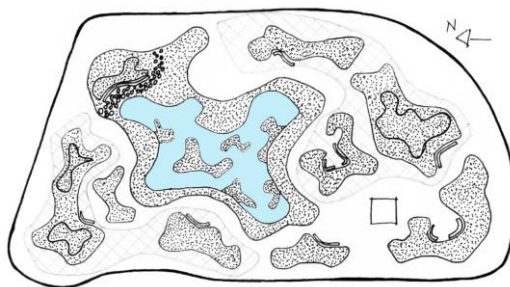


Figura 70 – Esquema de la Plaza Senador Salgado Filho.

y que son derivados del mismo principio de organización a partir de la superficie acuática. Esta solución, ya indicada originalmente en los primeros proyectos, nos lleva a una línea de investigación que introduce una serie de relaciones espaciales ensayadas por Burle Marx, a quién le gustaba repetir que detestaba las formulas, pero se interesaba por los principios.

Según Dourado (2000, p. 225) el proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho “*tornava-se um balão-de-ensaio bem sucedido*”, y es verdad que aquí Burle Marx experimentó formas, de acuerdo con lo que defendía: “*Quando há a possibilidade de alguma descoberta nova no campo dos jardins e da pintura, eu faço. Todas as minhas experiências foram válidas, até os erros*” (Burle Marx, 1991, p. 61).

Concebida como una puerta de entrada para los visitantes que llegaban a Río de Janeiro en avión, la Plaza Senador Salgado Filho presenta unos jardines de carácter contemplativo y formalmente representa una gran ruptura, pues expone un lenguaje plástico libre de las reglas clásicas de composición de los canteros, y además ofrece una estructura de organización espacial y visual hasta el momento inédita (Figura 70). Se conservan algunas láminas del proyecto original, y en dos de ellas existe una memoria en la que se describe la organización cavilada para la plaza:

*“Neste jardim a dominância é dada por um grande lago onde há a possibilidade de utilização de numerosas plantas aquáticas.*

*Existem nele, também, grupos de espécies vegetais ligadas à areia, que possuem a propriedade de grande resistência ao vento e, ainda, serão usadas, como elemento de contraste, rochas regionais em que plantar-se-ão os representantes mais destacados da sua vegetação típica.*

*A interrelação dos diferentes grupos afim de se obter um conjunto harmonioso, será dada pelos caminhos que terão formas livres, em que a pavimentação dar-se-á com a pedra portuguesa,*

*branca e vermelha*<sup>75</sup>, já tradicionalmente usada como elemento decorativo na cidade do Rio de Janeiro”.

Los tres párrafos que configuran la memoria destacan, respectivamente, el lago, la vegetación y la circulación; los tres elementos de mayor importancia en la composición de Burle Marx. En primer lugar aparece el lago, que nuevamente se presenta dominando el jardín y estructurando sus alrededores – tanto los canteros como la circulación –, en un formato que se despliega en varias direcciones. Después la vegetación, presentando especies brasileñas y tropicales poco utilizadas en los jardines urbanos de su época, con diversos colores, texturas y volúmenes, la cual descansa en canteros formalmente trabajados. Y finalmente, el espacio de circulación, en piedra portuguesa, dividiendo el espacio con las áreas de cantero y los agrupamientos de rocas, que serpentean toda la composición orgánica.

En ningún momento se comenta la relación de la plaza con el aeropuerto adyacente. El texto gira en torno a la definición del paisajismo moderno, al especificar en cada párrafo, los elementos innovadores y de destaque: el lago con vegetación acuática, la arena, las rocas y la vegetación regionales y finalmente los caminos de formas libres pavimentados con piedra portuguesa, otro detalle de la cultura local. El proyecto se desarrolló de forma independiente al diálogo con la arquitectura del aeropuerto, manteniendo el lenguaje normalmente utilizado por Burle Marx en este período. Las mismas líneas tenues que relacionaban la Plaza de Casa Forte con la iglesia ubicada en uno de sus lados siguen presentes en la composición de la Plaza Senador Salgado Filho en su relación con la edificación del aeropuerto. Una línea axial determina la posición, otra vez frontal y central, del paisajismo en relación con la arquitectura (Figura 71), que sirve de puerta de entrada y espacio de transición entre la calle y la edificación, como ya ha sido mencionado anteriormente.

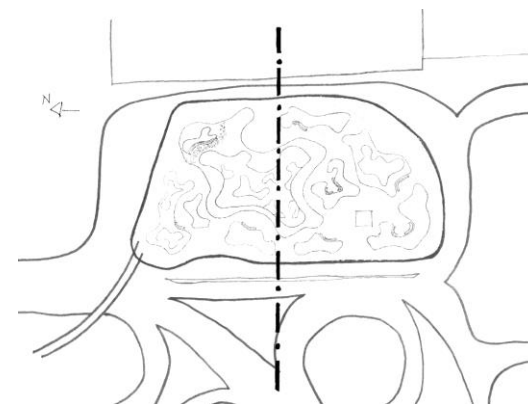


Figura 71 – Eje que determina el alineamiento de la Plaza Senador Salgado Filho y del edificio del aeropuerto.

<sup>75</sup> Na segunda prancha foi encontrado o mesmo texto, porém com a indicação de “pedra portuguesa branca e preta”.

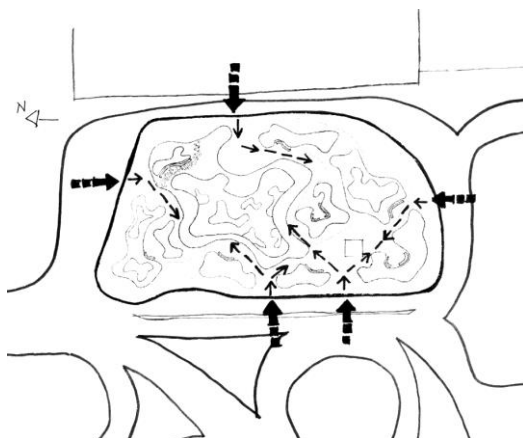


Figura 72 – Entorno inmediato de la Plaza Senador Salgado Filho y sus entradas.

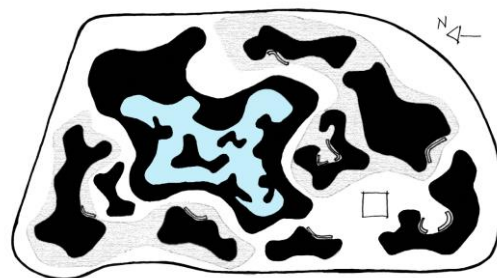


Figura 73 – Esquema de circulación de la Plaza Senador Salgado Filho.

A pesar de que el acceso principal a la plaza se localice junto al aeropuerto Santos Dumont (al este), el trazado propuesto por Burle Marx no presenta ninguna referencia ni muestra una entrada más elaborada en este lado (Figura 72). Al cruzar la calle que separa el aeropuerto de la plaza, el visitante se establece en un ambiente que podría llamarse de espacio transicional – aunque no sea tan significativo como en los proyectos de la Plaza de Casa Forte, de la Plaza del Derby y de la Plaza Euclides da Cunha – que invade el interior de la plaza y se confunde con la sinuosidad de los caminos. Uno puede entrar en el recinto por diversas aperturas entre los cancheros, sin ninguna jerarquía visual. Las entradas, sin embargo, están configuradas en forma oblicua, y por esta razón no es tan fácil la visualización de la conformación de las vías internas de circulación.

Podemos observar algunas de las características que destacan la gran transformación propuesta por este proyecto, y la primera de éstas es la eliminación de los elementos integrantes de la tríada clásica básica. Sus principios de organización espacial, anteriormente determinados por las líneas axiales normalmente dispuestas en cruz, el elemento central marcado por un punto focal y el paseo perimetral, dejan paso ahora a una serie de recursos visuales y patrones rítmicos que pasarán a estructurar los proyectos de Burle Marx a partir de este momento, además de aportar el elemento sorpresa de la curiosidad y de la innovación en cada nueva composición.

Con la ausencia de estas herramientas con las cuales estaba acostumbrado a trabajar, Burle Marx introduce motivos formales antes inexistentes y logra un proyecto de comprensión inmediata, en el que los jardines “[...] *fluem organicamente; não existem pontos de vistas fixos; o jardim não começa ou termina em lugares definidos. Pode-se parar em qualquer ponto e o jardim continuará, com suas curvas, cores e texturas, tudo relacionado*” (Fleming, 1996, p. 49). Esta aparente confusión produce un movimiento cíclico brindado por la fluidez de los caminos, los cuales ora se abren para abrigar al







Figura 74 – Banco de hormigón que marca el trazado de los canteros y de las vías de circulación.  
Fuente: Montero, 2001.

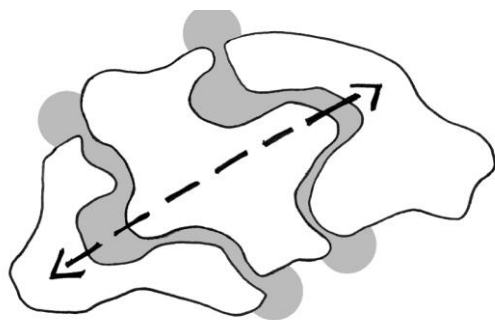


Figura 75 – Formas orgánicas que parecen desplazarse para dar lugar a las vías de circulación.

visitante, ora se cierran para estimular la continuidad del movimiento (Figura 73).

Estas aperturas en las vías de circulación, proporcionadas por el trazado de los canteros y por la paginación del piso, dialogan con el nuevo espíritu moderno de creación de espacios y rincones. Y es verdad que Burle Marx supo aprovechar estos huecos con la implantación de largos bancos de hormigón, elemento inédito en sus proyectos (Figura 74). Además de invitar a los visitantes a sentarse y observar el paisaje circundante – lo que refuerza el carácter contemplativo de los jardines – la forma longilínea de los bancos realza las curvas de los canteros y alarga su trazado, lo que pasa a ser a partir de entonces un detalle muy utilizado por el paisajista.

El diseño de los canteros algunas veces se confunde con el diseño del piso, en una composición que articula las formas y privilegia la continuidad. En la Plaza Senador Salgado Filho, Burle Marx defiende una mejor armonización al rechazar la simetría, y el diseño presenta un trazado con formas que parecen encajarse y generar otras, en una verdadera trama de superficies que trabajan juntas y se relacionan, articulando a la vez las vías de circulación entre sus espacios intersticiales (Figura 75). Estas relaciones se hacen más intensas al mismo tiempo que el paisajista adquiere una mayor precisión de la línea y, por consiguiente, un mayor control de las áreas trabajadas. Esto se refleja en el tratamiento dado a los bordes de los canteros, bien demarcados y definidos (Figura 76), sin la vegetación que antes cubría su límite de forma más natural. Empiezan de esta manera las trabajadas composiciones en los canteros, con yuxtaposición de colores, texturas y materiales que muchas veces se conforman circunscritos unos a los otros, relacionándose entre ellos. Los diseños coloridos empiezan a producirse también en este momento.

Algunos elementos son una reminiscencia de composiciones anteriores, como el lago y la escultura – por ejemplo, del Ministerio de Educación y Sanidad. Burle Marx insiste en el uso de la superficie acuática

para marcar la centralidad y organizar el diseño. La escultura, a su vez, marca una centralidad secundaria, un poco desplazada, alrededor de la cual son creados rincones de reposo y sombra, con los bancos. Al mismo tiempo Burle Marx insiere y prueba nuevos elementos: en la paginación del piso la piedra rustica en medio del césped forma un camino alternativo, y trabaja en sintonía con la piedra portuguesa que cubre el resto de la plaza, en dos tonos. La preocupación por el diseño del piso se hace cada vez más presente, ganando mayor expresión en los proyectos de la próxima década<sup>76</sup>.

También aquí fueron importantes los bocetos, diseños y detalles especiales que antecieron a la ejecución de los jardines – preocupación y esmero que estarán presentes con más frecuencia en los proyectos de Burle Marx desde la primera propuesta para el Ministerio de Educación y Sanidad como ya ha sido mencionado. Además, de acuerdo con Dourado (2000, p. 223) “*o projeto da praça Salgado Filho foi um dos mais meticulosos e detalhados que o paisagista realizou entre as décadas de 1940 e 1950*”, al incluir un esquema detallado del sistema de irrigación para la plaza y para la terraza-jardín de una edificación que sería proyectada en un área cercana al aeropuerto (Figura 77).

Afirmación que también sirve para el seguimiento de la ejecución. Burle Marx se preocupaba por la perfecta implementación y mantenimiento de sus jardines, según pronunció en una de sus conferencias, sobre parques, jardines y plazas públicas, al criticar las acciones realizadas en cierto momento en la Plaza Senador Salgado Filho:

*“No Rio, por interferência do Ministro da Aeronáutica, podaram os espécimes de pau-rei existentes na praça Salgado Filho, em frente ao Aeroporto Santos Dumont, e, num ato*

<sup>76</sup> Principalmente a partir de la década de 1950 el cuidado con el diseño del piso se hará presente en las propuestas de Roberto Burle Marx, transformándose en la principal característica de algunos proyectos. La forma más conocida tal vez sea las olas en la acera de la Playa de Copacabana que, a pesar de no haber sido creada por el paisajista, fue replicada en una serie de diferentes contextos – piso, césped, panel etc.



Figura 76 – Canteros con bordes bien definidos y aparentes.

Fuente: Archivo de la autora.

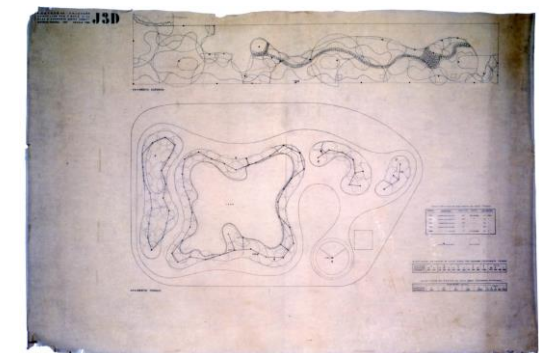


Figura 77 – Proyecto original de la Plaza Senador Salgado Filho con los detalles del sistema de irrigación, posiblemente de 1947.

Fuente: Acervo Burle Marx & Cia.

*arbitrário, caiaram de branco as árvores, o meio-fio, enfim, tudo, numa ânsia desenfreada, pensando que, com isso, estavam contribuindo para a limpeza e a ordenação do jardim” (Tabacow, 2004, p. 113).*

En algunas intervenciones, no obstante, el proceso de elaboración del jardín se ejecutó en el propio local, “*mostrando domínio igual àquele que se nota nos projetados*” (Dourado, 1991, p. 77), no dispensando, sin embargo, la elaboración de diseños y esquemas gráficos posteriores a las implantaciones, conforme podremos ver en el próximo capítulo, en los proyectos de la Residencia Odette Monteiro y de la Residencia Kronsfoth.



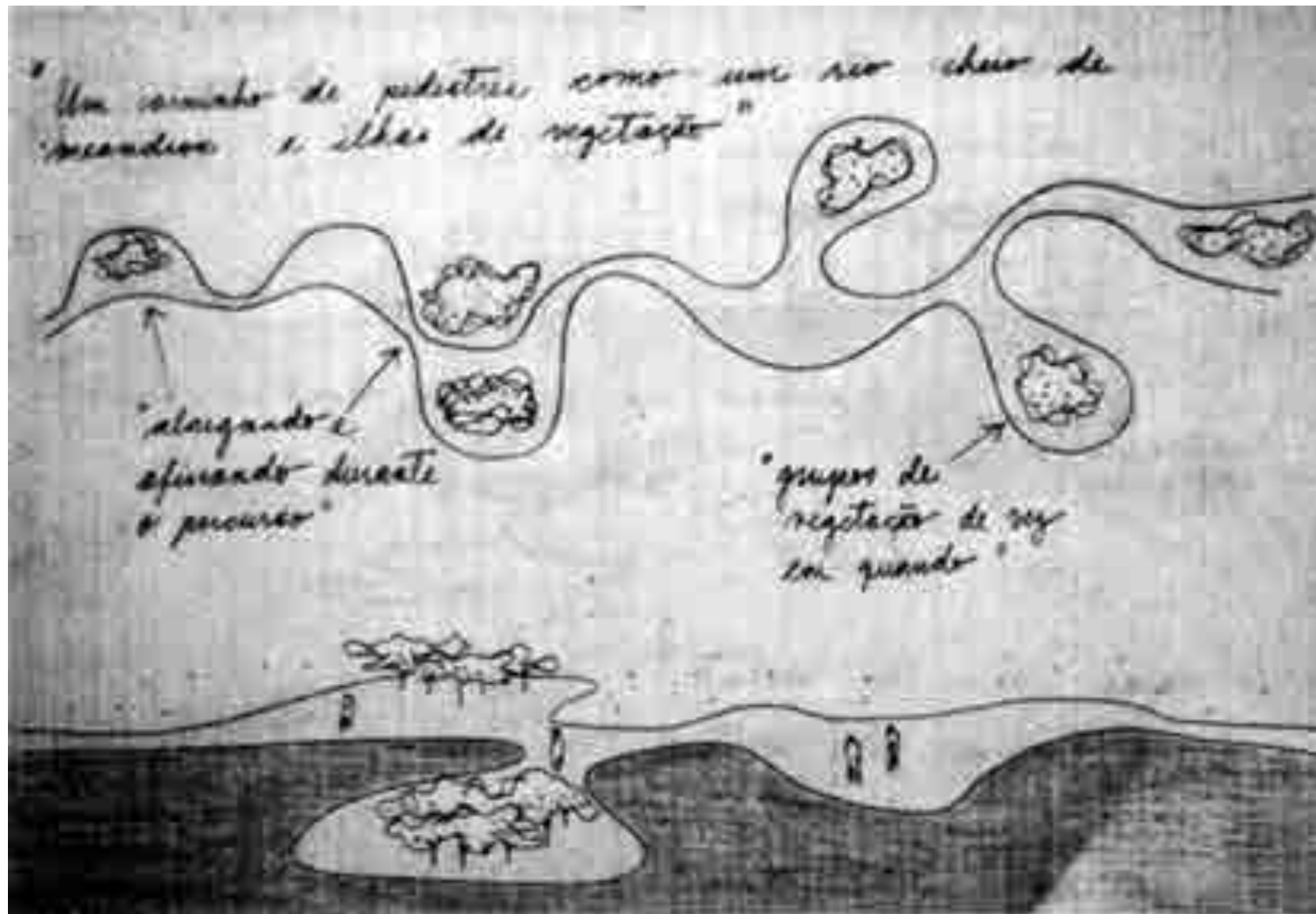




Figura 78 – *Fuzileiro vermelho*, 1938.  
Fuente: Frota, 1994.



Figura 79 – *Mulher no carrossel*, 1941.  
Fuente: Fleming, 1996.

## VARIACIONES EN LAS SUPERFICIES ACUÁTICAS

En el proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho, Burle Marx trabaja las curvas sobre el plano y proyecta masas de vegetación y un lago. Éste, situado de forma central en la composición, nos devuelve el concepto reflejado en los primeros diseños del paisajista en Recife. Es interesante ver como los elementos presentes en este proyecto son básicamente los mismos del primero, pero desarrollados aquí con una interpretación más moderna. Persiste también la preocupación de Burle Marx por una representación cada vez más elaborada. Además de los dibujos técnicos, no es extraño encontrar algún dibujo sobre nanquín, alguna perspectiva detallada o alguna representación en tinta de color, lo que muestra la noción artística del pensamiento de Burle Marx, y la necesidad que tenía éste de presentar sus ideas y hacerse entender.

La tríada clásica desaparece como herramienta de organización espacial. La intensidad de la relaciones pasa, en gran parte, a establecerse por la fluidez del trazado y, por consiguiente, por las vías de circulación, por la creación de rincones conectados entre sí y por el uso frecuente del agua. Este último sigue marcando la centralidad, a veces replicada en centralidades secundarias, como es el caso de la escultura en la Plaza Senador Salgado Filho. La repetición de estos elementos se convierte en una característica en sus proyectos. Burle Marx, sin embargo, no deja de experimentar con nuevos instrumentos, como los bancos de hormigón y las piedras rústicas formando paseos, que pasarán a formar parte de la nueva paleta del paisajista.

Desde la segunda mitad de la década de 1940 hasta el inicio de la década de 1950 Burle Marx desarrolla principalmente proyectos de carácter público financiados por el Estado. En este período se instala en Brasil un gobierno con una fuerte tendencia popular que supo utilizar el proyecto de la vanguardia moderna para

construir su discurso nacionalista. Después de la realización del Ministerio de Educación y Sanidad, en Río de Janeiro, el trabajo de Burle Marx se dio a conocer, generando otros encargos importantes, como el paisajismo del conjunto de Pampulha – el cual veremos – y diversos jardines privados, donde pudo repetir su geometría libre, característica del período. La abstracción de las formas aliada a la preocupación por la articulación de los espacios determina un estilo propio, en el que acentúa constantemente el elemento acuático.

El agua siempre formó parte de su vida, influencia que ya venía desde su infancia. En los años 1950, el cronista brasileño Rubem Braga, en su sección semanal para la revista *Manchete*, menciona a Burle Marx (1954, p. 58) y sus “*primeiras fortíssimas impressões do Rio: o mar, o cheiro do mar, a cor do mar, o tamanho do mar, o barulho do mar [...]*”. Al utilizar el elemento acuático continuamente como organizador del espacio, a partir del proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho, el paisajista también se inspira en sus formas naturales y en la fluidez del agua para elaborar sus diseños y composiciones. La esencia de este pensamiento puede confirmarse en una de las anotaciones de la serie publicada por Rizzo (1992) hechas por una colaboradora de Burle Marx: “*Um caminho de pedestre como um rio cheio de meandros e ilhas de vegetação*”. Esa fluidez que comenzaba a surgir en las composiciones paisajísticas, constantemente inspirada en el agua, también aparecería en las pinturas que Burle Marx realizaba en este mismo período, y puede considerarse una representante de la ruptura con el academicismo anteriormente presente en sus trazos.

Durante la visita que realizó Le Corbusier con el fin de ayudar al grupo de arquitectos brasileños en el proyecto del Ministerio, Burle Marx aprovechó para presentarle sus pinturas al maestro modernista y saber su opinión sobre éstas: “*É acadêmica, mas nem tanto assim: 40% sem esforço, mas 60% com esforço*” (Fleming, 1996, p. 48).

Los retratos siempre fueron temas recurrentes en la obra de Burle Marx, que solía decir que “[...] *teria sido um bom retratista porque sabia pintar retratos, mas eu nunca me interessei por isso, eu estava muito*



Figura 80 – Figura em cadeira de balanço, 1941.  
Fuente: Frota, 1994.

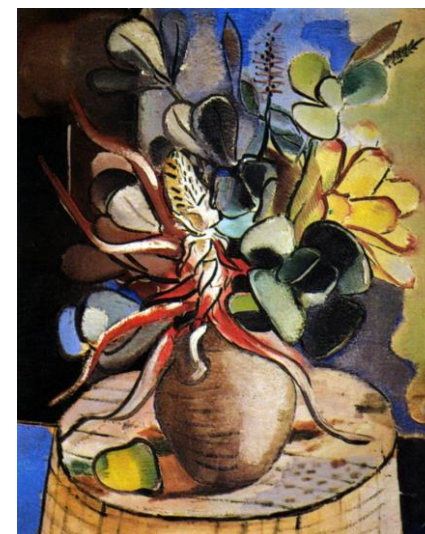


Figura 81 – Natureza morta: vaso com bromélias e clusias, 1941.  
Fuente: Frota, 1994.



Figura 82 – Cais, 1941.

Fuente: Montero, 2001.

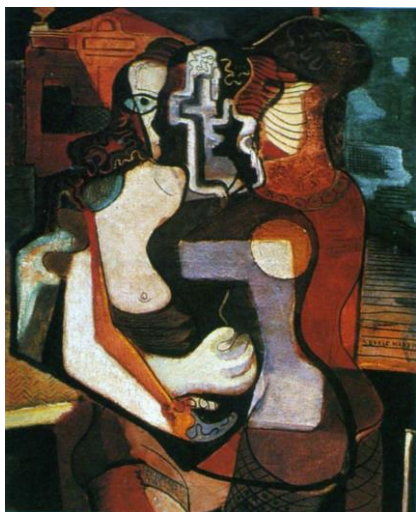


Figura 83 – Ménage à trois, 1942.

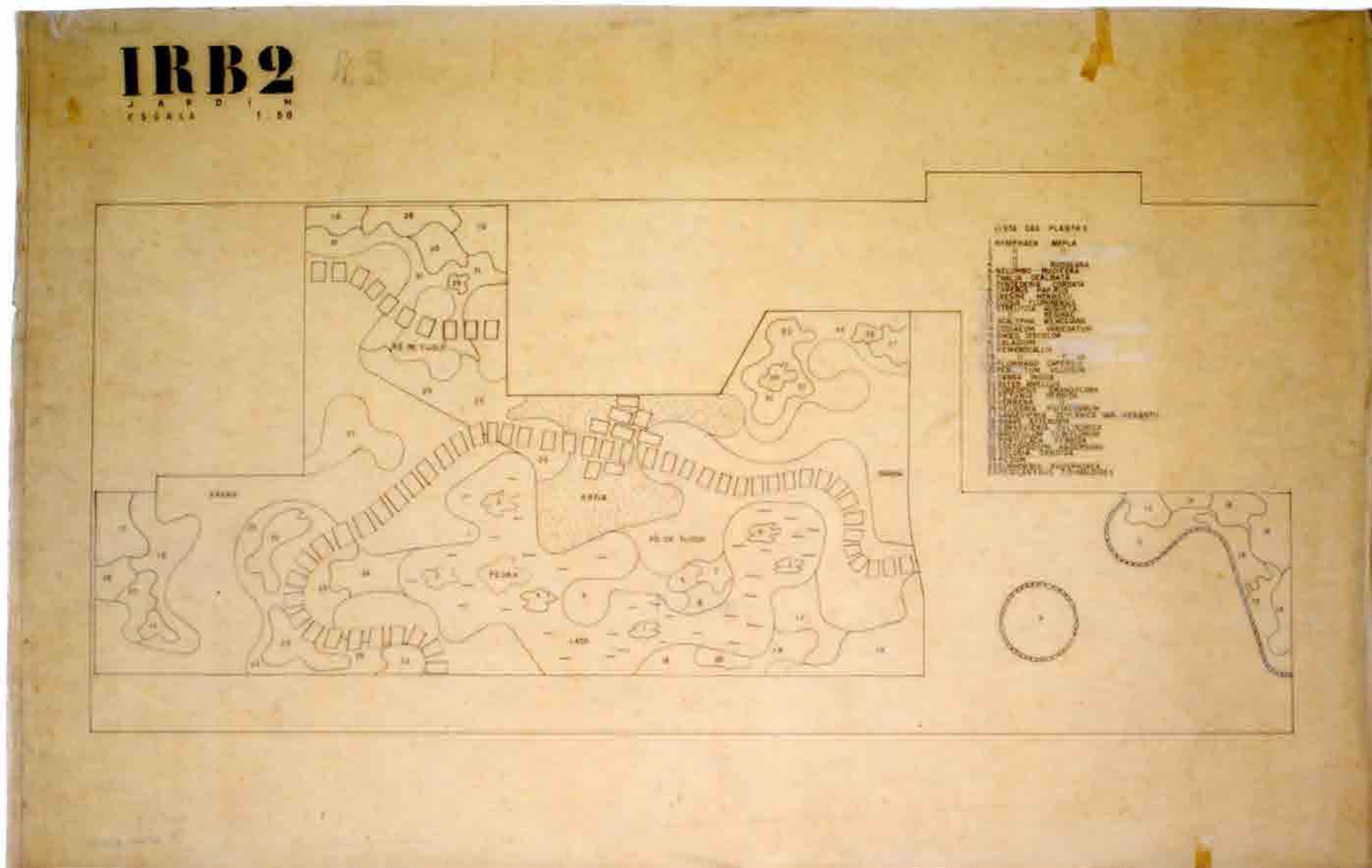
Fuente: Fleming, 1996.

*mais ligado aos problemas, às figuras do povo*” (Burle Marx, 1992). En los años 1930 podemos apreciar que Burle Marx retrató a innumerables personas habituales de la sociedad, como negros y trabajadores. El óleo sobre tela “*Fuzileiro vermelho*”, de 1938 (Figura 78), representa la continuidad de este temática a finales de esta década e inicio de los años 1940, aunque también presentaría igualmente trabajos que huían de los modelos clásicos reproducidos en sus primeras pinturas, como “*Mulher no carrossel*” (Figura 79) o “*Figura em cadeira de balanço*” (Figura 80), las dos de 1941. En esta última, los escasos trazos firmes representan un boceto de la figura humana, ya muy distante de la riqueza de los trazos del fusilero, posado y enmarcado por una ventana a través de la cual podemos ver el paisaje distante, dentro de los moldes tradicionales de representación del paisaje.

A partir de mediados de los años 1940 la pintura de Burle Marx empieza a experimentar un proceso de cambios, con la aparición de líneas más abstractas y la fuerte influencia del cubismo, aunque muchos temas fueran todavía figurativos<sup>77</sup>. Además de los innumerables jarrones con flores y naturalezas muertas pintados en esta época, donde ya aparece un trazo más libre en algunas pinturas, como “*Natureza morta: vaso com bromélias e clusias*”, de 1941 (Figura 81), Burle Marx pasa a interpretar los temas de una manera más propia y no tan realista como antes. También los colores empiezan a presentarse más vivos y con un trazo muy fuerte delimitando las superficies. Las líneas sinuosas que encontramos en el proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho pueden apreciarse en algunas obras como “*Cais*”, de 1941 (Figura 82) y “*Ménage à trois*”, de 1942 (Figura 83) – pintura que se encontraba en la habitación del artista. Algunas de sus formas favoritas, que serían utilizadas más tarde en las pinturas abstractas y en proyectos de paisajismo tardíos, empezaban también a surgir a partir de este momento.

<sup>77</sup> Dicha experimentación se traslada al paisajismo solamente a partir de los años 1950, cuando sus proyectos empiezan a presentar un trazado de geometría más complejo, no simétrico ni axial. Durante este período se produce una disminución en su producción como pintor, lo que es compensado por un mayor número de dibujos y proyectos paisajísticos.





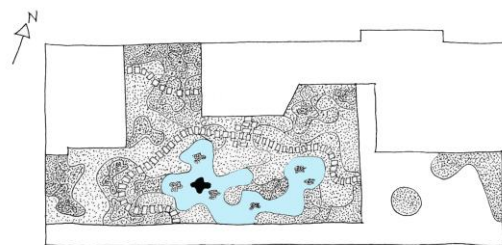


Figura 84 – Esquema de la terraza-jardín del Instituto de Resseguros do Brasil.



Figura 85 – Antigua fotografía de la terraza-jardín del IRB (hoy inexistente).  
Fuente: Bardi, 1964.

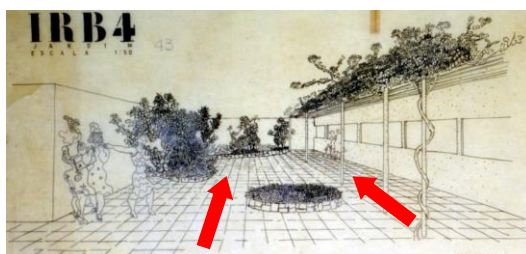


Figura 86 – Perspectiva de la terraza-jardín del IRB con las aperturas en la zona sur.  
Fuente: Acervo Burle Marx & Cia.

## ***Instituto de Resseguros do Brasil***

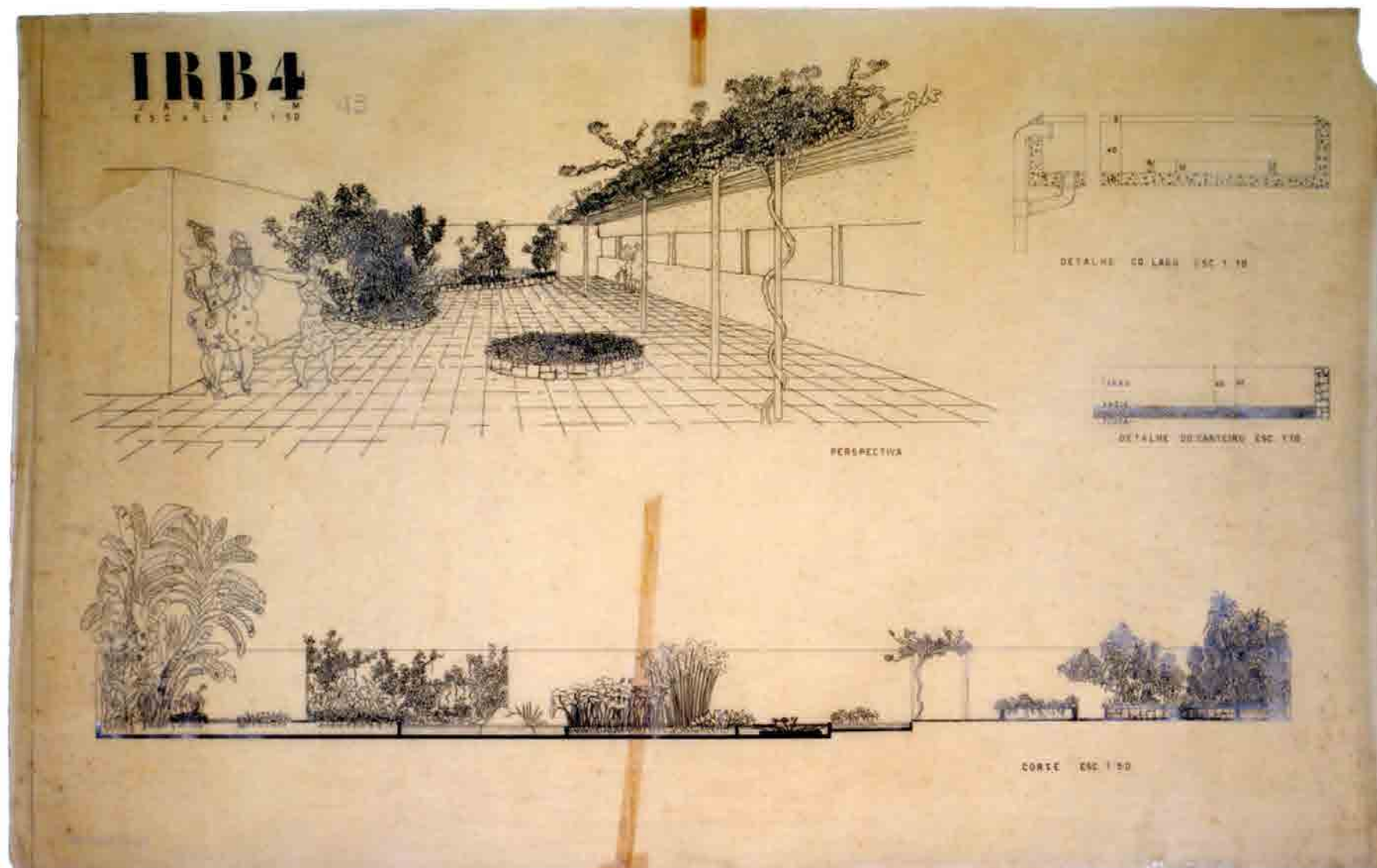
En este primer proyecto, de 1939, podemos observar como Burle Marx trató el espacio de la terraza-jardín de una manera más particular en comparación con la terraza-jardín del primer proyecto del Ministerio de Educación y Sanidad. La terraza-jardín del Instituto de Resseguros do Brasil<sup>78</sup>, hoy inexistente, traduce su forma de proyectar en este período, desarrollándose orgánicamente y alrededor de un elemento acuático de forma irregular, centralizado en la composición (Figura 84).

Gran parte de la última planta de la edificación modernista<sup>79</sup> consistía en una terraza para la convivencia y el ocio de los funcionarios y visitantes. El jardín permanecía concentrado en la parte central de la planta, lo que liberaba los espacios periféricos para un bar de un lado y para un corredor pavimentado del otro, donde el visitante podría pasear y avistar el paisaje *carioca* (Figura 85). Una vez más Burle Marx valoró la conexión interior/ exterior, aunque esta relación se viera desfavorecida por la elevación del muro en la zona sur, donde tan solo se permitía la visualización a través de algunas aperturas impuestas por el proyecto arquitectónico que tenía como objetivo avistar la Bahía de Guanabara.

La disposición de las ventanas en secuencia fragmentaba el panorama visualizado y estimulaba el movimiento dentro del espacio del jardín (Figura 86), reforzado también por la pérgola que cubría una franja estrecha junto a las ventanas favoreciendo el paseo. El piso, que reaparece en forma de malla cuadrada,

<sup>78</sup> El Instituto de Resseguros do Brasil (hoy IRB-Brasil Re) fue creado en 1939 por el entonces presidente Getúlio Vargas con un objetivo bien delineado: fortalecer el desarrollo del mercado asegurador nacional, a través de la creación del mercado reasegurador brasileño. La medida pretendía también aumentar la capacidad aseguradora de las sociedades nacionales, al retener un mayor volumen de negocios en la economía brasileña, a la vez que captaría más inversión interna.

<sup>79</sup> El proyecto del IRB es de autoría de los hermanos Roberto (Marcelo, Milton y Mauricio), importantes personajes de la historia de la arquitectura moderna brasileña, y fue concebido según los principios modernistas de Le Corbusier, al innovar con dos nuevas experiencias: la inserción de movimiento en la geometría rígida de la fachada – volúmenes que resaltan de la superficie plana – y el uso de la modulación, lo que permitió la utilización de elementos pre-fabricados en la ejecución de la obra.



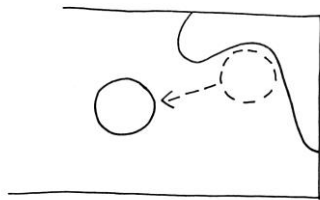


Figura 87 – Cantero central desplazado en la terraza-jardín del IRB.

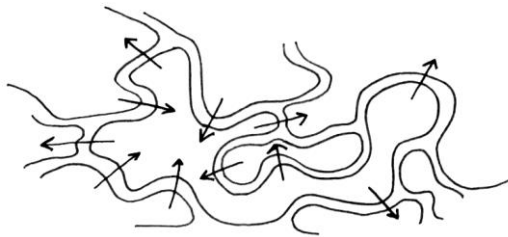


Figura 88 – Relaciones entre las diferentes superficies que forman la terraza-jardín del IRB.



Figura 89 –Antigua fotografía de la terraza-jardín del IRB (hoy inexistente).

Fuente: Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles.

induce también una perspectiva y una mirada en la misma dirección. Aquí podemos percibir algunas de las características del primer proyecto del paisajista, con la repetición del cantero circular que interrumpe el patrón del piso y establece una jerarquía con su forma. La centralidad vuelve a aparecer desplazada, como si se hubiera desprendido del borde del cantero del fondo (Figura 87).

La atención hacia el elemento central se logra nuevamente con la superficie acuática, otra fuerte presencia en las propuestas de Burle Marx. Diseñado también con trazos libres y ramificado en varias direcciones, el lago se hace imprescindible para la ordenación de las masas de vegetación y de los caminos a su alrededor y a lo largo de todo el jardín. Herramienta constantemente empleada por Burle Marx, el lago a veces se aleja y otras veces se conecta a los espacios y a las superficies, formando finalmente un intrincado juego de formas imprevisibles (Figura 88).

La circulación, a su vez, refleja en algunos momentos características de sus primeros proyectos en Recife – al predefinir las maneras de visitar el espacio, como los dos paseos que cruzan los canteros –, pero también aporta innovaciones al insertar en estos mismos caminos, piedras en medio del césped, con un trazado espontáneo, como sucedía en la Plaza Senador Salgado Filho (Figura 89). El amplio espacio que se insiere al final de la parte pavimentada también forma parte del nuevo vocabulario del paisajista, transformándose en un rincón reservado, desde el cual se observa el jardín proyectado.

En cuanto a los elementos curvos, que aquí Burle Marx ensayó nuevamente tras su experiencia en el proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho, el paisajista comentó cierta vez sobre sus influencias: *“Looking across the Guanabara Bay to the baroque forms of the mountains in the State of Rio, I reproduced analogical forms on the ground”* (Adams, 1991, p. 28). Veremos más adelante, sin embargo, que ese nuevo lenguaje creado para el paisajismo moderno será aplicado en otros proyectos fuera de la ciudad de Río de Janeiro, cuyo paisaje será retratado en trazos ligeros y fluidos en varios lugares en Brasil.





SEGUNDA PARTE \_ Perspectiva integrante del proyecto original de la terraza-jardín del Instituto de Resseguros do Brasil. | Acervo Burle Marx & Cia.

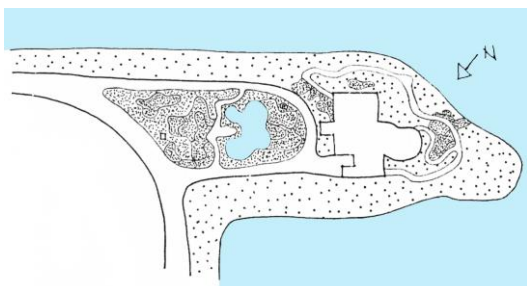


Figura 90 – Esquema de los jardines del Casino de Pampulha.

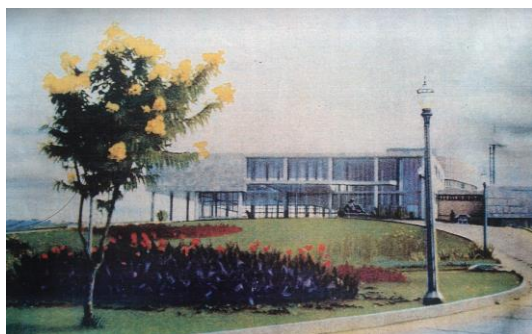


Figura 91 – Imagen de 1943 del Casino de Pampulha y su paisajismo.

Fuente: Acervo Biblioteca del Museo de Arte de Pampulha.

## Casino de Pampulha

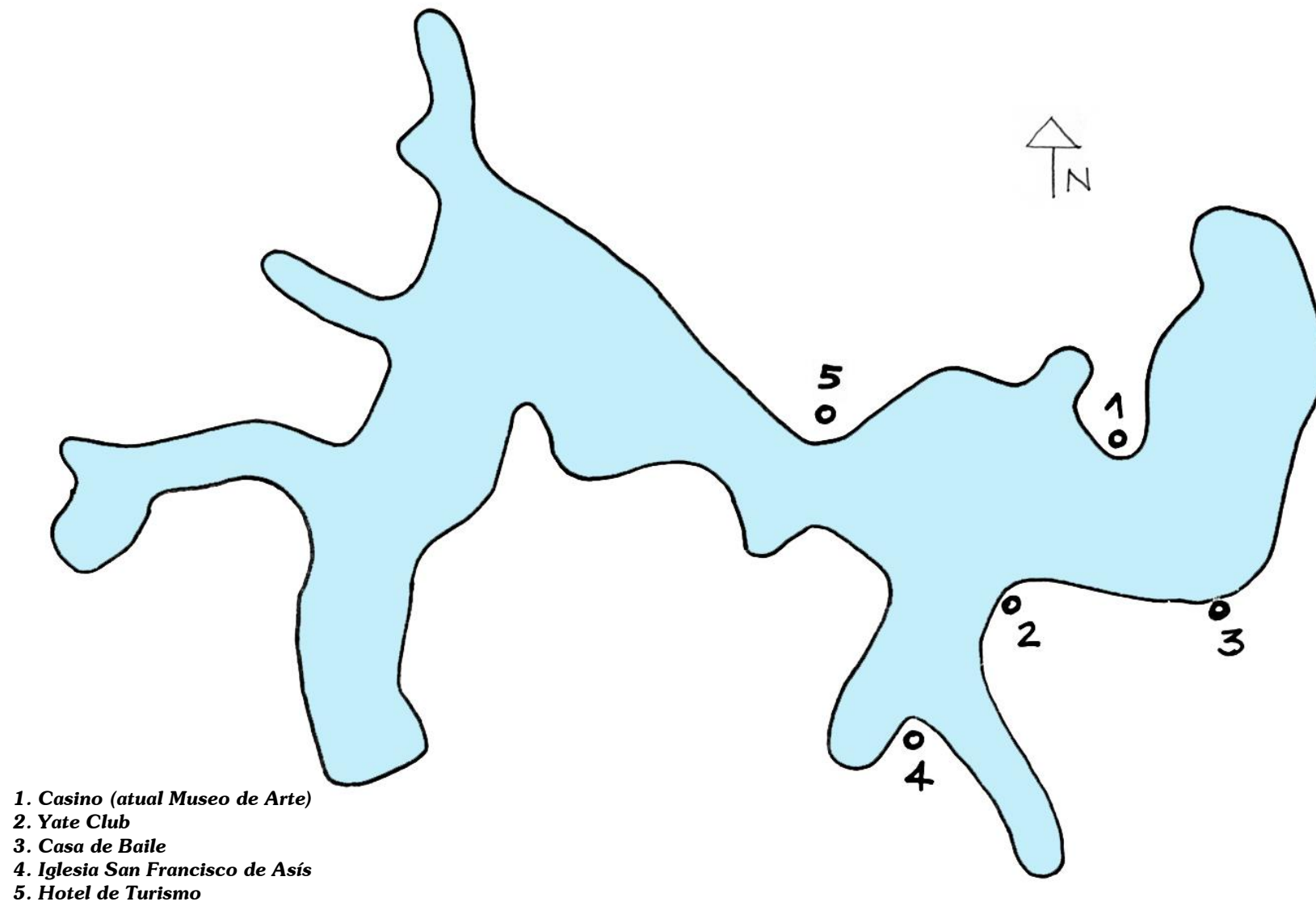
Los jardines para el Casino de Pampulha, de 1942, forman parte de un proyecto más grande que incluye todo el complejo de Pampulha<sup>80</sup>, un nuevo y elegante barrio proyectado en la ciudad de Belo Horizonte alrededor de un lago artificial. A Burle Marx se le asignó la tarea de planear los jardines de los equipamientos ubicados a lo largo del gran lago y de las diferentes composiciones aisladas con el fin de unificar todo el conjunto.

A pesar de que el proyecto paisajístico<sup>81</sup> del casino contempla todo el área circundante a la construcción (Figura 90), el jardín frontal se destaca de los demás, al conformar una pequeña depresión central con un lago, y servir una vez más de acceso a la arquitectura, como sucedía en la Plaza Senador Salgado Filho con relación al aeropuerto Santos Dumont. Dourado (2000, p. 98) define este jardín como “[...] *um espaço estruturado mediante associações mais elaboradas de cores que os demais em seus arredores, dinamizando-se pelas características sazonais da vegetação empregada*”, y es verdad que aquí el paisajista hizo uso de las superficies coloridas ya experimentadas anteriormente como herramienta indispensable en la creación de sus composiciones, en un juego de formas y colores (Figura 91).

A partir de la visualización del diseño de los jardines, es notoria la preocupación por abrazar y complementar toda la edificación como si fuera el papel asignado al paisajismo, pero Burle Marx sólo perfeccionaría esta involucración del paisajismo con la arquitectura a partir de los años 1940, con el proyecto del jardín de la Residencia Burton Tremaine, reafirmando y consolidando esta técnica en los años

<sup>80</sup> El complejo de Pampulha comprendía cinco edificaciones: un casino, un club, un salón de baile, una iglesia y un hotel (no construido). Todos los proyectos pertenecen al arquitecto Oscar Niemeyer. La primera etapa de la realización fue el área del Casino, hoy Museo del Arte Moderno.

<sup>81</sup> El proyecto original del Casino de Pampulha no existe y, para los análisis de este ítem, utilizaremos los dibujos a mano alzada realizados a partir de investigaciones y consultas bibliográficas.





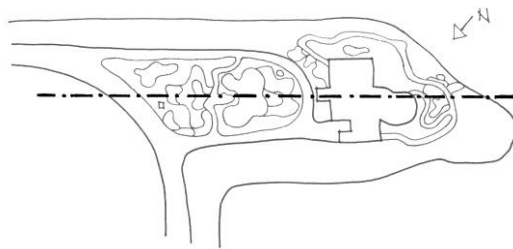


Figura 92 – Eje que determina el alineamiento del jardín frontal y del edificio del Casino de Pampulha.

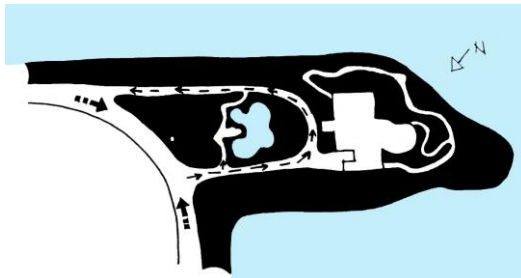


Figura 93 – Esquema de circulación de los jardines del Casino de Pampulha.

1960 con los proyectos de Brasilia. A pesar de que esta creación de diferentes ambientes dialoga en cierta manera con el concepto moderno de hacer jardines, con diferentes lugares para la permanencia, el jardín trasero del casino pierde importancia con relación al jardín frontal, que aún presenta en las composiciones del paisajista el carácter ordenador de una centralidad conservada. El jardín y la edificación definen un eje en la composición, utilizado todavía como recurso para organizar los espacios dentro del proyecto burle Marxiano, lo que resulta en una relación aún directa y elemental entre el paisajismo y la arquitectura (Figura 92).

El acceso al conjunto se produce por la avenida que rodea el gran lago, y se aproxima a la entrada de forma oblicua, lo que prepara al visitante para ver y advertir el espacio interno. La entrada, así como el acceso, se diseñaron para los automóviles, con dimensiones más grandes que las de los otros caminos proyectados dentro del jardín. La entrada, que presenta una ligera elevación, a pesar de estar en una situación frontal con relación a la arquitectura, no está centralizada, permitiendo un recorrido que facilita la visualización de todo el proyecto (Figura 93). Si bien este recorrido presenta contornos suaves para permitir la circulación de vehículos, la otra vía proyectada para los peatones, en la parte central del jardín, varía abruptamente el ángulo de dirección y divide la composición en dos partes: la del elemento acuático y la de las masas vegetales.

La tensión formada por los dos espacios adyacentes permite que cada uno de éstos sea independiente y, a su vez, configuren un grado de continuidad visual que une toda la composición y conecta el espacio externo – la avenida circundante – y el espacio interno – la edificación del casino. Centralizada en relación con la edificación, la organización del jardín frontal es otra vez resuelta por Burle Marx a través del elemento acuático. De forma orgánica, pero no tan irregular como los lagos de los proyectos anteriormente analizados, su vano más grande abriga un rincón para la contemplación del paisaje, que



se configura como una dilatación del camino que divide el jardín frontal en dos partes. Este camino transversal conduce al visitante a lo que podríamos considerar el eje de la composición, el cual une visualmente el jardín, el lago y la fachada de la edificación, y permite la visualización frontal. En la parte posterior una variación del camino para los peatones conduce al visitante hacia la orilla del lago (Figura 94), configurando igualmente una forma sinuosa – que a su vez sirve para vencer el desnivel del terreno.

Aquí, quizás por primera vez, podamos observar una apreciación de la jerarquía de los caminos. Son visibles en el proyecto los diferentes tamaños de los paseos planeados, lo que muestra los distintos grados de importancia para cada recorrido y el valor dado a éstos por Burle Marx en función de sus dimensiones.

El proyecto de los jardines del Casino de Pampulha mantiene la organización de su composición, según los principios de ordenación a partir del elemento acuático, como sucedía anteriormente en la terraza-jardín del Instituto de Resseguros do Brasil y en la Plaza Senador Salgado Filho. Más adelante Burle Marx ampliaría la escala de este concepto en sus grandes proyectos como es el caso del Parque de Barreiro, en la ciudad de Araxá, el cual analizaremos en seguida.

Es importante destacar que el paisajista seguía defendiendo la fiel manutención de sus jardines y se preocupaba del cumplimiento del proyecto original, como podemos confirmar en una de sus conferencias sobre parques, jardines y plazas públicas:

*“Na Pampulha, no jardim que realizei em 1939, passados alguns anos, jardineiros quiseram ‘contribuir’, colocando canteiros com plantas inadequadas à composição, desfigurando totalmente o projeto original. Em caixas construídas para plantas aquáticas, foram plantados cactos e outras plantas que não se coadunam com o caráter do tanque, onde a intenção era a de usar plantas aquáticas. No meio do lago, colocaram uma fonte que contribuiu ainda mais para enfeiar o conjunto, como também a distribuição de postes foi feita arbitrariamente. Isso é feito, sobretudo, por jardineiros ou leigos, que não são afeitos a problemas de estética, pensando ou julgando que, para se ter um jardim, basta plantar alguns vegetais, sem ordenação e sem princípio”* (Tabacow, 2004, p.113).

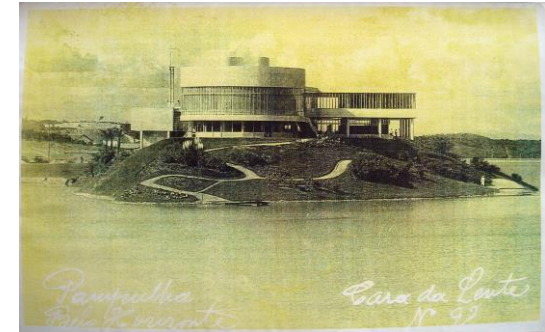


Figura 94 – Vista panorámica de los canteros posteriores del Casino de Pampulha, 1943.  
Fuente: Acervo Biblioteca del Museo de Arte de Pampulha.



Figura 95 – Vista del Parque de Barreiro, con un gran lago, la Isla de los Amores y el hotel al fondo.  
Fuente: Archivo de la autora.

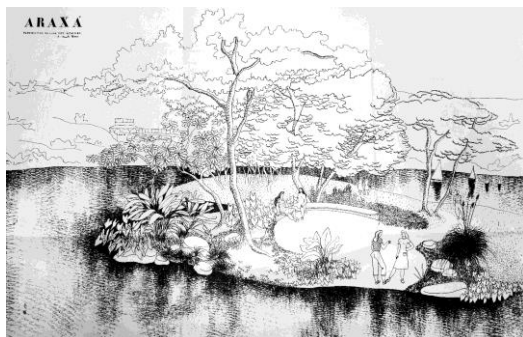


Figura 96 – Proyecto original del Parque de Barreiro con perspectiva de la Isla de los Amores.  
Fuente: Acervo particular (Sr. Boanerges, Araxá).

## Parque de Barreiro

El complejo de Pampulha fue un ensayo para la obra que Burle Marx proyectaría en el mismo estado de Minas Gerais un año después, en 1943: el Parque de Barreiro, en la ciudad de Araxá. El Gobernador del Estado de Minas Gerais, Benedito Valladares, le encargó a Burle Marx el proyecto del parque de Araxá (Figura 95), un balneario de aguas en el interior del estado de Minas Gerais, que a su vez le serviría como introducción a los proyectos de gran escala realizados posteriormente<sup>82</sup>.

Pampulha y Araxá fueron verdaderos ejercicios para las aspiraciones científicas de Burle Marx en esta época. Desde el proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho el paisajista contaba con la colaboración del botánico Mello Barreto, responsable por la mayor preocupación ecológica en sus proyectos, según afirmaba el propio paisajista en una conferencia pronunciada en 1981 sobre paisajismo y ecología:

*“A condição inicial para que o paisagista possa utilizar a vegetação autóctone é, logicamente, que ele a conheça. E para que se conheça a vegetação, é fundamental o contato com os botânicos [...]. Minha equipe e eu realizamos viagens de coleta e estudo, acompanhados por botânicos, sempre que possível. Posso afirmar que se aprende, em um dia de campo, muito mais que em um mês de pesquisas ou leituras. [...] Pelas circunstâncias de meu desenvolvimento profissional pude realizar freqüentes viagens e conviver no campo com muitos botânicos, a começar por Henrique de Mello Barreto, que me fez ver a importância das associações vegetais, das dependências do meio e outras. Esse contato foi decisivo para minha compreensão”* (Tabacow, 2004, p.113).

Si bien el proyecto del Parque de Barreiro presenta una escala mayor con relación a los anteriores trabajos del paisajista, el lago también se representa en proporciones mayores, al inserirse en este caso una

<sup>82</sup> Del entonces alcalde de la ciudad de Belo Horizonte en los años 1940, Juscelino Kubitschek, Burle Marx recibiría la invitación para proyectar el paisajismo de varias edificaciones públicas de la nueva capital de Brasil. Brasília fue construida en los años 1950 bajo la supervisión del propio Juscelino Kubitschek, elegido presidente del país.



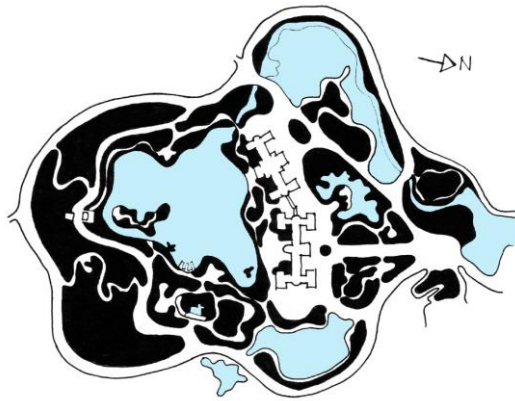


Figura 97 – Esquema de circulación de los jardines del Parque de Barreiro.

isla (Figura 96), que configura un mejor manejo de Burle Marx en el tratamiento del espacio y principalmente del elemento acuático, el cual caracteriza definitivamente sus trabajos.

El lago mantiene las características básicas presentadas en los primeros proyectos del paisajista, al permanecer como elemento central, a pesar de que su forma se asemeja al trazado fluido iniciado en los jardines de la Plaza Senador Salgado Filho. En realidad, todo el espacio proyectado está cargado de dramatismo, cortado por diversos caminos curvos que se cruzan y conducen al visitante a los innumerables rincones introducidos – donde la Isla de los Amores es el ápice de la producción de este tipo de espacios para la estancia. Aquí tampoco existe un punto de vista fijo y el jardín ni se origina ni finaliza en lugares determinados. Por el contrario, éste presenta una configuración espiral que incita al visitante a dar vueltas alrededor del lago en un largo paseo, descubriendo en cada vuelta un lugar diferente. La trama de caminos, algunos anchos, la mayoría estrechos y otros transversales como en los jardines del Casino de Pampulha, también está organizada de acuerdo a una jerarquización de tamaños, lo que connota los diferentes grados de importancia en cada recorrido – normalmente mayores en el perímetro y diluyéndose a medida que se avanza hacia el centro (Figura 97).

El jardín proyectado para el Parque de Barreiro también genera un cierto interés, así como el jardín del Casino de Pampulha, por desarrollarse en diferentes ambientes, los cuales envuelven la arquitectura y no se limitan a la función de patio de entrada. La acción de envolver la arquitectura será un elemento cada vez más usual en las composiciones futuras de Burle Marx, como podremos ver en los próximos capítulos, lo que permitiría nuevas relaciones espaciales, que antes se resumían a alineaciones de los jardines configurados de forma central y frontal a la arquitectura que acompañaba.

A pesar del cambio en la forma de organizar el jardín, el elemento acuático en el Parque de Barreiro marca una vez más la centralidad de la composición y se alinea a la arquitectura, aunque esta vez se sitúa





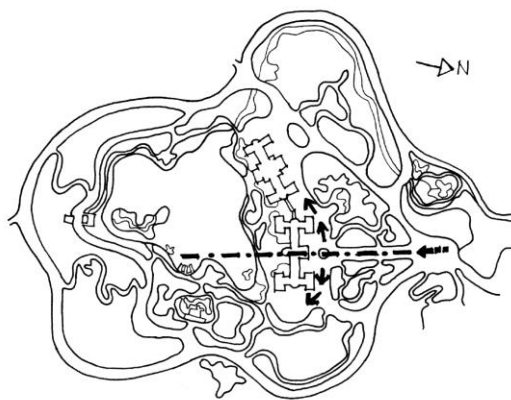


Figura 98 – Circulación que indica acceso, entrada y la línea axial, ya más floja, responsable por alinear el lago y la edificación.

detrás del conjunto. Encontramos la zona más amplia del jardín detrás del hotel, lo que se manifiesta como una negación al adorno frontal y la función de patio de entrada tan característico de los jardines es sus proyectos anteriores. El acceso al conjunto, a pesar de ser frontal, presenta un cierto desvío lateral para poder adentrarse en el parque (Figura 98), aun disponiendo algunas composiciones en el espacio frontal con el fin de incitar la curiosidad del visitante. La escasa presencia de la estructura clásica como organizadora de sus composiciones confirma una vez más la transformación de su forma de proyectar, que desde finales de los años 1930 e inicio de los años 1940 encuentra un lenguaje propio y característico para el paisajismo moderno brasileño<sup>83</sup>, lenguaje que tendría como premisa básica el trazado curvo y asimétrico, con un desarrollo plástico en fase de estabilización, y que ofrecería al mismo tiempo unas relaciones espaciales cada vez más trabajadas, conforme las palabras de Pietro Maria Bardi en el texto introductorio de su libro sobre el paisajista: “*Burle Marx giustamente rivendica al Brasile l’idea del giardino tropicale drammatico variato coloratissimo*” (Bardi, 1964, p. 11).

El Parque de Barreiro no se ejecutó en su totalidad. Dentro de la concepción de Burle Marx, éste presentaría 25 diferentes ambientes que reproducirían las regiones fitogeográficas del estado de Minas Gerais – resultado de la creación artística del paisajista y del conocimiento científico de los botánicos con los cuales mantenía un estrecho contacto en esta época – pero como hemos mencionado, no llegaron a realizarse todos, considerado como un proyecto visionario por algunos autores (Fleming, 1996, p. 54). En palabras del propio paisajista, “*Lá, eu projetei uma série de jardins ecológicos, onde tentei combinar a flora, a fauna e os minerais próprios a certas regiões. Infelizmente, o projeto provou ser muito custoso, e poucos desses jardins foram realizados*” (Burle Marx, 1995).

<sup>83</sup> Dentro del proyecto para el Parque de Barreiro Burle Marx también tuvo la oportunidad de trabajar con espacios destinados a la práctica de deportes, conforme puede verificarse en las notas del proyecto original. Esta característica se destaca en el paisajismo moderno brasileño que prevé diversos ambientes para actividades sociales y para el encuentro, compartiendo espacios para el ocio, juegos y piscina, como podemos ver en los proyectos para las residencias del próximo capítulo.



## **LA TENSION ESPACIAL Y EL NUEVO PROYECTO PARA EL MINISTERIO**

En la entrevista concedida a Conrad Hamerman (Burle Marx, 1995), Burle Marx comenta sobre las formas utilizadas en el proyecto paisajístico del Ministerio de Educación y Sanidad, cuando se le preguntó si fue en este momento cuando surge su estilo individual, con el uso de las formas curvilíneas y las áreas con colores sólidos<sup>84</sup>: *“Não foi aí. O pessoal que não sabe o que se passou antes acha que sim, mas eu já tinha usado curvas antes, sempre foi uma mistura. Mas sobretudo no Ministério, essas formas ficaram mais claras”*.

La segunda y definitiva propuesta de 1944 para el Ministerio de Educación y Sanidad, conocida y divulgada por todo el mundo, presenta características de vanguardia, con pisos fluidos y ondulantes que se relacionan con los jardines, los cuales explotan colores, texturas y formas. Como si se tratara de una gradación ascendente en la que Burle Marx lograra llegar al punto álgido de la producción paisajística moderna brasileña, con un sentido tropical y dramático, en el que se revisita el proyecto original para el Ministerio mucho más rígido y conservador.

La revista *Architectural Record* de octubre de 1954 (apud Oliveira, 1999, p. 63) presentaba un artículo sobre el paisajista, en el que el propio paisajista se refería al proyecto para el Ministerio:

“[...] en él experimenté con formas libres en una interrelación entre plantas y otros materiales acentuando sus texturas. Inicialmente desarrollé el lugar dedicado a las plantas brasileñas, considerando su variedad de formas, colores y los costes de manutención.

---

<sup>84</sup> La mayoría de los textos y trabajos sobre Burle Marx son normalmente generalistas y consideran el proyecto del Ministerio de Educación y Sanidad el gran marco de su producción paisajística – ignorando la primera versión de 1938. No pretendemos aquí desmerecer este proyecto, sino darle su debida importancia, dentro de otras notables realizaciones. El proyecto definitivo del Ministerio sirvió para la divulgación de la obra de Burle Marx y principalmente la producción brasileña de la época, señalando y consolidando un vocabulario propio y moderno.



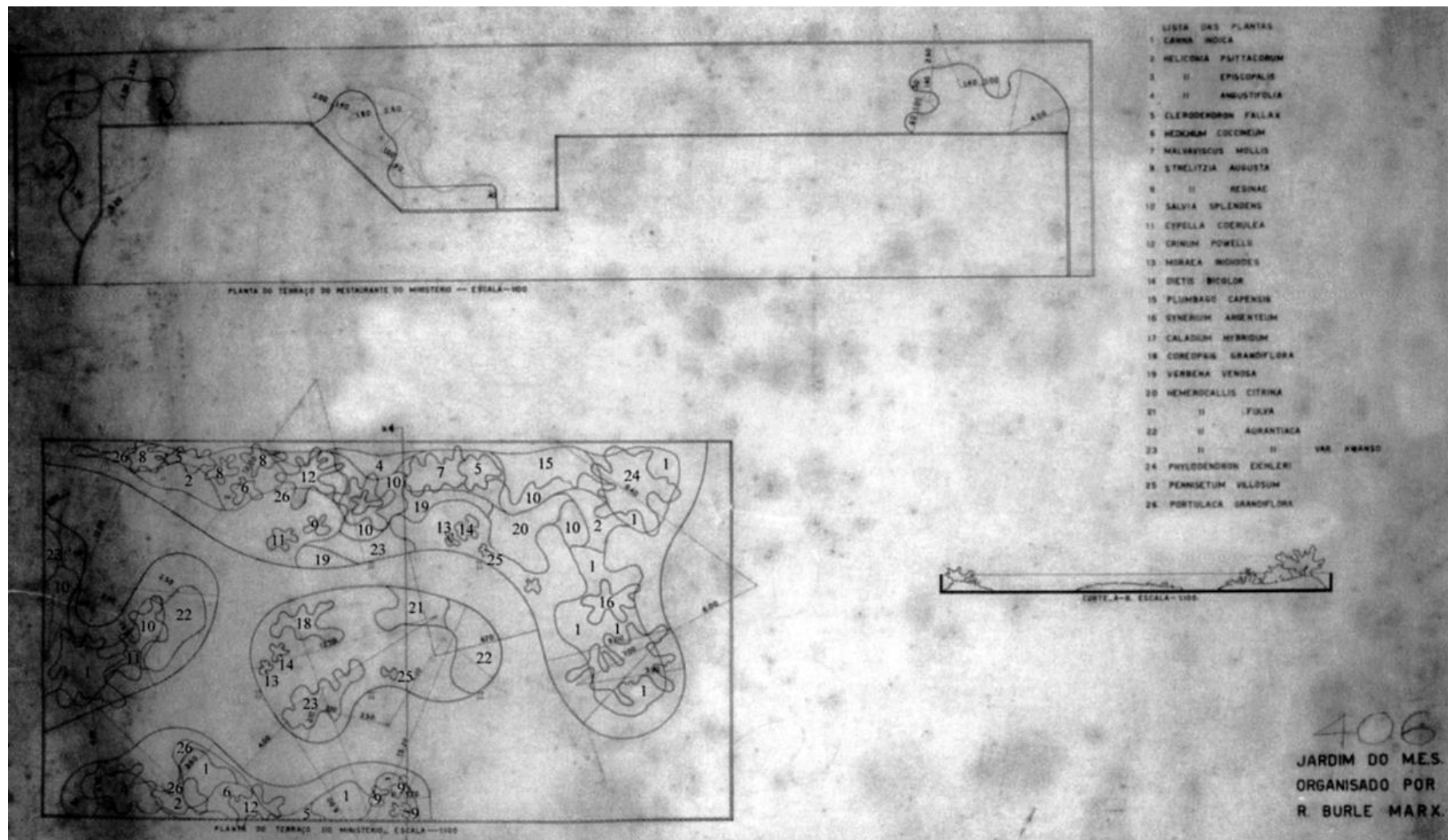




Figura 99 – Antigua fotografía de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones del MES.  
Fuente: Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles.

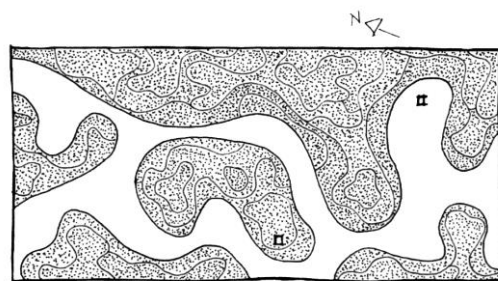


Figura 100 – Configuración de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones del MES.

El jardín visto desde arriba es como una pintura abstracta en mi mesa de dibujo, aunque cuando se camina en él, el grupo de *Strelitzia reginae* y el relieve de las tapizantes, son volúmenes en movimiento contrapuestos a la forma fluida pero fija de la escultura reclinada de Celso Antonio y las transparencias de la fachada acristalada.

En este jardín utilizo formas fluidas, igualmente relacionadas con la pintura abstracta y a una realidad espacial definida; ellos traen a la mente la configuración de los ríos brasileños, como si fueron vistos desde las ventanas de un avión”.

Burle Marx repite y refuerza la idea del trazado fluido y de la similitud e inspiración en la pintura abstracta, tratada también por varios autores. Maderuelo (2004, p. 80) analiza este jardín – principalmente la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones – y describe que la disposición en planta “[...] permite una contemplación del pequeño jardín como si fuera un cuadro”. Y complementa afirmando que “Burle Marx se comporta aquí como un pintor formalista abstracto que realiza grandes murales planos sobre el suelo con infinitos matices de color [...]”. Aunque el paisajista sostuviera la idea de que sus jardines no eran pinturas, es verdad que la composición para esta terraza-jardín presenta una rica calidad gráfica, desarrollada sobre un plano, con la intención de que fuera contemplada y visualizada – principalmente desde los pisos superiores de la edificación principal (Figura 99).

Le Corbusier ya había manifestado su admiración por el paisaje de Río de Janeiro, y estaba claro que el espíritu del lugar – o el *genius loci* – le entusiasmaba al paisajista, lo que nos permite hacer comparaciones de sus formas fluidas en los lagos y los caminos con la sinuosidad de los ríos tropicales brasileños. A pesar de la influencia de las formas naturales en sus concepciones en este momento, es evidente la mano de artista, que domina y construye el paisaje de la manera que le parece más adecuada, caracterizando una naturaleza organizada por el hombre, pero que a su vez dialoga perfectamente con la naturaleza del paisaje circundante. La propia terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones, a pesar de volverse hacia dentro, con sus formas serpenteantes entre las paredes que lo

cercan, se abre en dos momentos como miradores para permitir la visualización del paisaje colindante y del jardín en la planta baja (Figura 100).

El diseño de esta terraza-jardín sufrió algunas alteraciones en 1945 debido al ensanchamiento de la sala de exposiciones que se encuentra bajo éste (Figura 101). Contaba con dos esculturas que marcaban los centros de dos de los múltiples arcos de círculos que conformaban todo el diseño. Esta marcación se refuerza con la centralidad del cantero en forma de riñón, que organiza y conduce al visitante hacia el lado contrario de la entrada, en dirección a las aperturas con visualización externa.

De la misma forma que sucedió en el proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho, aquí las formas también parecen encajarse, y la tensión espacial producida por la cercanía a las superficies genera las vías de circulación. La articulación de las formas, cuando se visualizan desde plantas superiores de la edificación central, sugiere una conexión espacial con el jardín de la planta baja, cuyos canteros también obedecen a los mismos criterios de organización y distribución (Figura 102).

La configuración del espacio circulatorio en el jardín de la planta baja mantiene las propiedades que ya estaban presentes en la primera propuesta del paisajista: amplio, acomodando desahogadamente el tráfico y creando espacios para la parada, el reposo y la observación, algunas veces fundiéndose éstos con otros espacios por los que se extienden – como los ambientes cubiertos bajo los *pilotis*. Aunque en la primera versión Burle Marx no se rendía a las figuras orgánicas, con canteros rectos y en su gran mayoría cuadrangulares, y las relaciones visuales y espaciales resultantes fueran diferentes, la geometría sigue siendo la herramienta utilizada en ambos casos para generar las formas.

Esta reflexión sobre el trazado, especialmente cuando analizamos el desarrollo de la versión final del proyecto del Ministerio en comparación con la primera versión, demuestra la habilidad artística de Burle Marx, quien revolucionó las concepciones existentes para los diseños de jardines y a su vez previó las

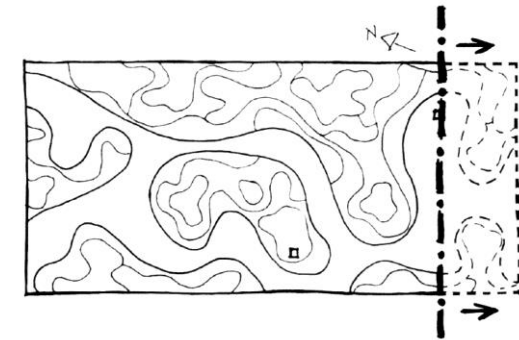


Figura 101 – Ensanchamiento de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones en 1945.



Figura 102 – Jardín de la terraza sobre el bloque de exposiciones y el de la planta baja, como si fueran parte de una misma composición.

Fuente: Brown, 2000.

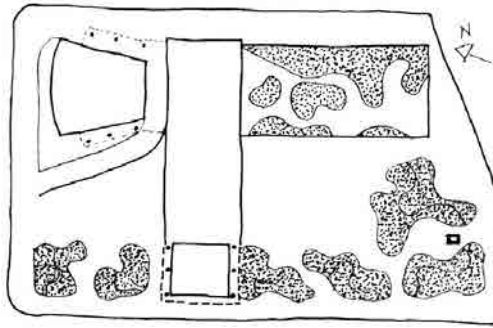


Figura 103 – Esquema de los jardines de la planta baja del MES.

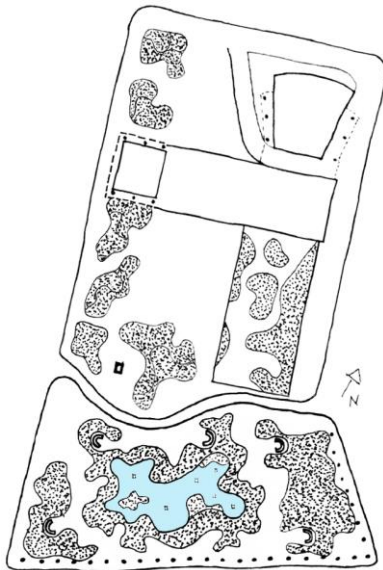


Figura 104 – Esquema de todo el conjunto en la planta baja del MES, con la propuesta para el terreno anexo.

formas libres, que en el proyecto arquitectónico aparecían tan sólo de una forma incipiente en los volúmenes de la cubierta, aún sin identidad propia.

El diseño de la planta baja mantiene la misma espacialidad creada en la primera versión, con una extensa área abierta. Burle Marx dispuso los canteros principalmente en las extremidades del terreno, facilitando la transición entre el espacio interno y externo, en una relación de permeabilidad a través de la cual el visitante puede adentrarse al recinto (Figura 103). En la fachada sur, la escultura sigue marcando la entrada, abrigada por dos canteros que la envuelven y que reciben a los visitantes.

En realidad esta versión adquiere una organización más equilibrada, en la que los canteros intentan rebatir el volumen de la edificación localizada al este – otra interpretación sería la de originar una articulación con las formas existentes en la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones. El espacio central se mantiene libre para la convivencia, reforzando la idea ya presente en la primera versión del proyecto, la de una línea axial atravesando el conjunto en sentido norte-sur.

La supresión del lago, que en un principio puede parecer disonante, puesto que sus composiciones hasta el momento presentaban este elemento como principal ordenador del espacio, se justifica por su desplazamiento hacia un área anexa que formaría parte del proyecto. Esta otra propuesta, concebida por el paisajista para el terreno anexo al sur del área original, serviría de patio de entrada al conjunto del Ministerio (Figura 104). A pesar de que nunca se ejecutaría, la composición merece su debida atención y análisis en cuanto a su relación con el conjunto planeado por el paisajista para el Ministerio de Educación y Sanidad, principalmente por rescatar la configuración presente en los proyectos de la Plaza de Casa Forte, de la Plaza Senador Salgado Filho y de los jardines del Casino de Pampulha. El jardín frontal se desarrolla de forma independiente a la arquitectura, al permanecer en un espacio muy bien delineado en relación con el espacio de la edificación. La relación con esta arquitectura se presenta por la

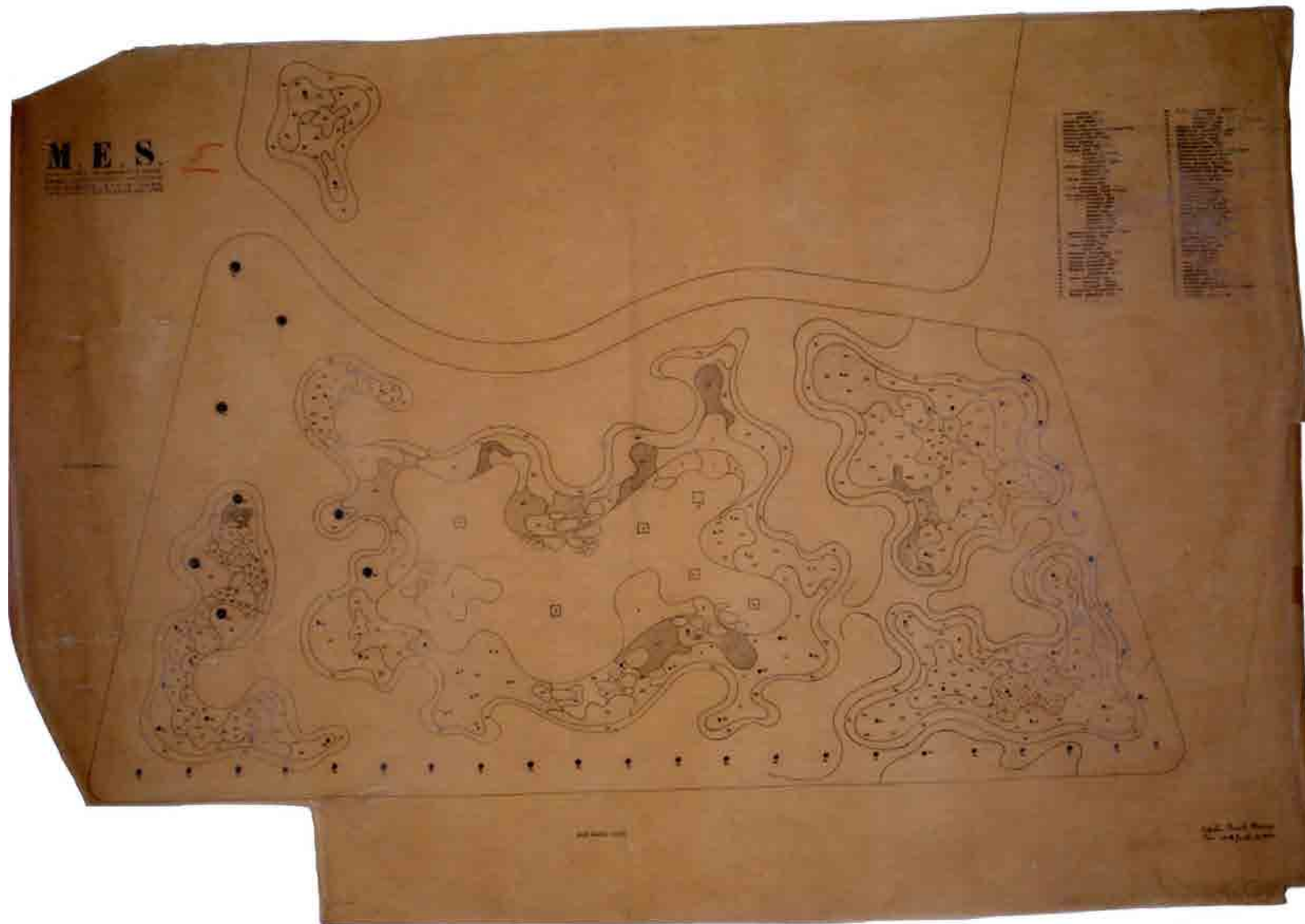






Figura 105 – Proyecto original del Ministerio de Educación y Sanidad (versión final).  
Fuente: Acervo Burle Marx & Cia.

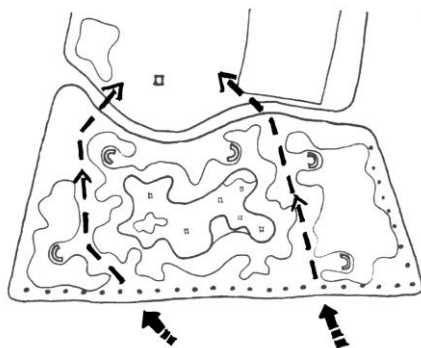


Figura 106 – Esquema de circulación del jardín no ejecutado en la planta baja del MES.

alineación que configuraba un eje ordenador, el cual une el jardín a la edificación de forma frontal y central. El lago inserido en este nuevo jardín genera una serie de relaciones entre los elementos y su entorno – de éste depende la organización de las formas. El uso exagerado de las curvas se explica por la búsqueda del nuevo modelo que el paisajista experimentaba en los proyectos de este periodo, creando relaciones y tensiones espaciales en el movimiento de las superficies que avanzaban y retrocedían incesantemente. El diseño que acentúa los pisos de mosaico portugués refuerza aún más el esquema propuesto, con la reproducción de las interpenetraciones de los recintos (Figura 105). La implantación de los bancos curvos, como en el ejemplo del proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho, también refuerza la idea de los rincones, normalmente resueltos en círculos – formas estables – que se adentran y se insieren en medio de la inestabilidad inicialmente sugerida para el jardín.

La resistencia al uso de las formas primarias, tan presentes en los proyectos del inicio de su carrera, encuentra su paralelo en la ausencia de simetría y de gran parte de los elementos de la organización clásica. Si pudiéramos hacer alguna referencia a este modelo, sería la centralidad del elemento acuático, el cual sigue presente en la concepción del paisajista, y la línea de palmeras implantadas en las fachadas sur y este, enmarcando el jardín.

Hay que imaginarse este jardín visto desde la terraza – desde cualquiera de las dos edificaciones. Es un jardín para contemplarse desde arriba, pero también sugiere una propuesta atrayente para el visitante con la percepción del recorrido horizontal. El trayecto presenta varios puntos de parada imprevistos, ofreciendo ángulos de visión antes no experimentados – tan solamente ensayados en la Plaza Senador Salgado Filho. Este nuevo ritmo propuesto sugiere diagonales que cambiarían fuertemente el esquema de acceso al recinto del Ministerio (Figura 106). En lugar de una entrada frontal como se presentaba en la primera versión, el visitante llegaría por los laterales, después de un paseo revelador, y se adentraría



SEGUNDA PARTE \_ Perspectiva integrante del proyecto original del Ministerio de Educación y Sanidad (versión final). | Acervo Burle Marx & Cia.

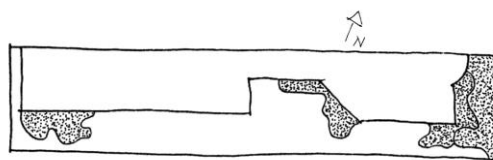


Figura 107 – Configuración de la terraza-jardín del edificio principal del MES.

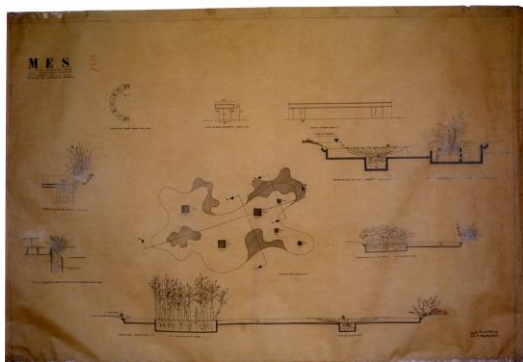


Figura 108 – Proyecto original del MES (versión final) con detalles del lago en la planta baja.  
Fuente: Acervo Burle Marx & Cia.

en un espacio mucho más libre, pudiendo dirigirse a una infinidad de direcciones<sup>85</sup>.

Ya la terraza de la edificación principal no mereció la misma atención dispensada a los otros dos jardines – en realidad, dentro de la primera propuesta tampoco se planteaba una solución de gran interés para este espacio. La propuesta, espacialmente, nos remite al diseño de la primera versión, en el que se asume la característica de volverse hacia dentro y sugiere la circulación para la visualización del paisaje del entorno. Los canteros se mantienen independientes entre ellos, pero presentan una estructura formal completamente diferente, dialogando con las formas orgánicas de este nuevo proyecto (Figura 107).

Con la insistencia en su interés por los detalles constructivos de la primera versión del proyecto para el Ministerio, se reafirma la propuesta moderna desarrollada por Burle Marx durante los trabajos producidos con anterioridad e, igualmente, se reafirma el sistema de trabajo que incluye desde esbozos iniciales hasta perspectivas minuciosas y detalles constructivos, como su preocupación por el diseño del lago y sus islas de vegetación (Figura 108). El salto creativo realizado desde los jardines de Recife hasta llegar a este proyecto del Ministerio lo explica el arquitecto Fernando Tábor<sup>86</sup> como el equivalente al de la arquitectura moderna brasileña:

*“Roberto tinha, pelos seus estudos de pintura, um conhecimento muito profundo da história dos jardins e das experiências nesse campo no Brasil. Seu salto evolutivo do classicismo de Pernambuco para as ‘amebas’ do MEC equivale aos mesmos passos dados pelos arquitetos da época, tal como Lúcio Costa no Brasil e Villanueva na Venezuela; do academicismo para a Modernidade. O valor de Burle Marx foi de ter dado o salto junto com eles”* (Tábor, 1997, apud Oliveira, 2001).

<sup>85</sup> La línea que secciona el diseño – en realidad, un camino que determina los límites de los dos terrenos – divide, pero no impide la lectura del conjunto. Describe un movimiento dinámico al presentarse como un elemento visualmente activo en la composición.

<sup>86</sup> Fernando Tábor era chileno y como arquitecto trabajó en el equipo de Burle Marx de 1955 a 1964. Formó parte del estudio Roberto Burle Marx Arquitectos Asociados, sociedad creada a mediados de la década de 1950 debido a la gran demanda de servicios en el estudio.





TERCERA PARTE \_ Estudio de un ambiente para el Jardín Zoológico de la Quinta da Boa Vista, en Río de Janeiro, 1946 | Tabacow, 2004.

## ***TERCERA PARTE***

### ***La consolidación del modelo moderno***

En los capítulos anteriores hemos seguido el inicio y desarrollo de la forma del diseño de Burle Marx a partir del análisis de sus proyectos, principalmente los de carácter público, realizados entre los años 1930 y 1940. Es evidente su preferencia, repetida innumerables veces, por la organización espacial centralizada, aunque con frecuencia esta centralidad se presenta algo desplazada, en un intento de búsqueda de una composición menos rígida y clásica.

La década de 1950 se caracteriza por un período de transición en la obra de Roberto Burle Marx. El período de la posguerra trajo consigo un gran crecimiento de la población de las ciudades que, debido a la necesidad de grandes intervenciones, abrieron sus puertas a la consolidación del movimiento moderno dentro de las obras públicas. En este momento, las familias pudientes empezaban a encargarle trabajos a Burle Marx, con la idea de introducir las nuevas tendencias modernas en sus hogares. Éste es el motivo por el que las residencias privadas destacan dentro de las obras ejecutadas durante este período.

A continuación podremos estudiar cómo las herramientas de las que hace uso Burle Marx hasta el momento en la articulación de los espacios públicos proyectados fueron interpretadas y utilizadas en los jardines privados. Comprobaremos que, a pesar del carácter diverso de los proyectos, la intención del artista se mantiene y forma parte de la construcción de una misma línea de pensamiento y de desarrollo. Podremos reconocer una creciente afirmación de su diseño, al confirmar una mayor libertad cuando trabaja dentro del espacio del jardín, el cual no se limita más que a ocupar sólo la parte frontal de la composición.

En los proyectos presentados con anterioridad son muy directas la relaciones existentes entre el paisajismo proyectado y la arquitectura de la que forma parte, normalmente definidas por un eje que alinea el jardín y la edificación, lo que define Geraldo Ferraz (apud Júnior, 1994, p. 89) como un complemento necesario de la arquitectura. A partir de los jardines residenciales idealizados en este período, Burle Marx encuentra la manera y la oportunidad de proyectar con mayor libertad, lo que resulta en verdaderos parques privados, según la definición de Júnior (1994, p. 89):

*“Logo, porém, surgiram oportunidades excepcionais de projetar com toda a liberdade (e muita sensibilidade) verdadeiros parques privados nas montanhas em torno do Rio de Janeiro e em outros locais. [...] permite que seu trabalho não seja apenas a moldura adequada para o edifício. Muitas vezes o paisagismo é chamado a complementá-lo, se não a corrigi-lo”.*

Presentes y detallados en sus proyectos desde el principio, Burle Marx sigue preparando cuidadosamente los caminos que, a su vez, aceptan revisiones<sup>87</sup>. El paisajista, alejándose de los diagramas compositivos clásicos, acepta las formas establecidas en el proyecto final para el Ministerio de Educación y Sanidad, en Río de Janeiro. En el proyecto de la Residencia Odette Monteiro podemos ver esquemas que configuran circuitos cerrados, estimulando el movimiento y la circulación, demostrando que es imposible entender el jardín desde un único punto de vista. Este juego de descubrimiento y sorpresas, esbozado en algunos proyectos anteriores, como la Plaza Euclides da Cunha, en Recife, obtiene un nuevo atributo que consistirá en la jerarquía de los caminos y la consiguiente división de los espacios conectados en diferentes sectores.

---

<sup>87</sup> Decimos que Burle Marx insiste en la revisión de su método de trabajo, pero mantenemos la afirmación de que este es el momento de consolidación de su trabajo, pues éste repite el modelo definido en el capítulo anterior y va más allá; no evita la inserción y el ensayo de nuevas técnicas y elementos, los cuales serán presentados y analizados aquí, ayudando a enriquecer el desarrollo de su propio lenguaje de proyectar, construido y presentado en las páginas de este trabajo. En ningún momento estas revisiones interfieren en las características de su obra, ni tampoco determinan una nueva línea proyectual que el paisajista podría haber experimentado.

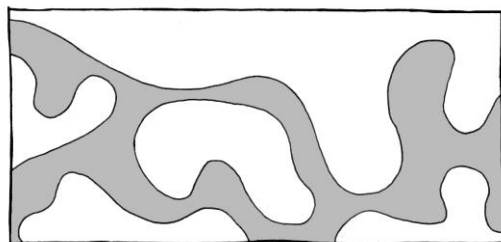


Figura 109 – Relación de contigüidad entre la vía de circulación y los espacios ajardinados adyacentes.

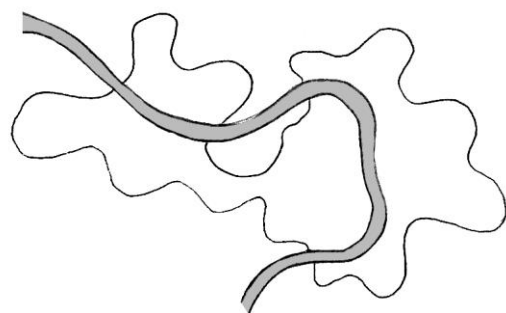


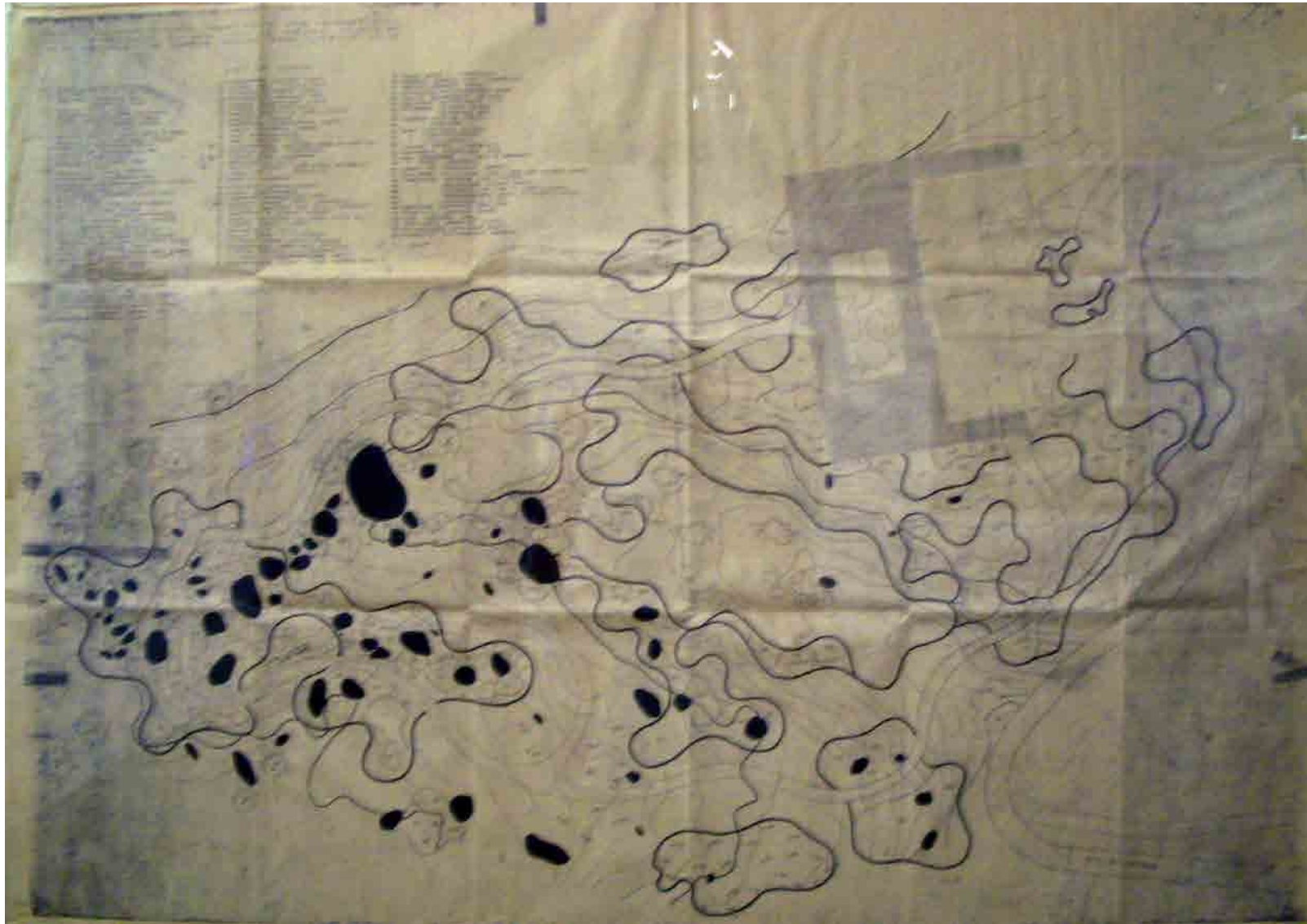
Figura 110 – Relación de transposición entre la vía de circulación y los espacios ajardinados que son cruzados.

A través de los proyectos estudiados en el capítulo anterior llegamos a la conclusión de que las vías de circulación desarrolladas se configuraban a partir de una relación de contigüidad espacial (Figura 109), con la proximidad de la vía a los espacios adyacentes. Esta proximidad creaba una tensión<sup>88</sup> – o la tensión entre los espacios adyacentes se reflejaba en el espacio de circulación – y permitía, al mismo tiempo, que los espacios estuvieran íntegros y claramente definidos. La continuidad visual se daba y se mantenía entre los dos espacios, puesto que el plano que los unía, o los separaba, estaba implícito simplemente a través de un cambio en el nivel y, especialmente, en el contraste y la textura de los materiales de la pavimentación y de la vegetación.

A partir de la Residencia Odette Monteiro podemos concretar que el esquema de circulación se basa en una relación espacial de transposición (Figura 110), pues las vías empiezan a recortar y traspasar los diferentes espacios que configuran el jardín, creando al mismo tiempo modelos para el reposo y el movimiento en las composiciones. Quizás fuera un método de trabajo desarrollado por Burle Marx para permitirle un mayor y mejor manejo de grandes áreas, ya que este periodo coincide con el de mayor número de proyectos de gran porte. También podemos observar que algunas de las características presentadas aquí fueron previamente esbozadas en proyectos como la Plaza Senador Salgado Filho y el Instituto de Resseguros do Brasil, con sus caminos de piedra, con mayor libertad en el Casino de Pampulha y con mayor escala en el Parque de Barreiro, sin embargo, ampliamente utilizados en los proyectos a partir de finales de la década de 1940, como veremos en seguida.

---

<sup>88</sup> Entendemos como tensión espacial el tipo de relación que se basa en la estrecha aproximación de las formas o de las aristas, compartiendo características visuales comunes, como el formato. Éstas podrían tocarse y configurarse como un macizo, pero no lo hacen, permitiendo que el vacío sobrante se presente como el espacio de circulación.



TERCERA PARTE \_ Proyecto original del jardín de la Residencia Odette Monteiro (primera versión, posiblemente de 1945). | Acervo Burle Marx & Cia.

## ***LOS CAMINOS DE LA RESIDENCIA ODETTE MONTEIRO***

El paisajismo que Burle Marx realiza para la Residencia Odette Monteiro<sup>89</sup>, iniciado en 1945 y concluida su definición a finales de esta década, presenta especial relevancia pues inaugura una fase muy destacada en sus trabajos – la de los proyectos residenciales<sup>90</sup> – y también por la visibilidad que tuvo este proyecto, con el recibimiento de premios y elogios de personalidades relevantes en la escena arquitectónica de la época.

Galardonado en la I Exposición de Arquitectura de la II Bienal de São Paulo en 1953, el jardín se desarrollaría enteramente de acuerdo con los criterios del paisajista, en el que Burle Marx contó con total libertad para diseñarlo, sin ninguna interferencia por parte de los propietarios<sup>91</sup>.

Las dos versiones del proyecto (de 1945 y 1947) demuestran el proceso de refinamiento al que el jardín se sometería para alcanzar la idea deseada por el paisajista. Podemos ver los cambios entre las dos versiones y las decisiones que tomó éste para lograr un modelo ideal en la composición paisajística de la residencia. Hay que decir que, a pesar de los diseños realizados por el paisajista, los que se incluyen en

<sup>89</sup> Arquitectura de Wladimir Alves de Souza, en aquella época alumno de Lucio Costa.

<sup>90</sup> Se han identificado otros nueve proyectos residenciales anteriores a éste: Residencia Schwartz, Residencia Ronan Borges, Residencia Argemiro Machado, Residencia J. Louis Wallerstein, Residencia Roberto Marinho, Residencia Juscelino Kubitschek, Residencia Tito Lívio Carnasciali, Residencia Antônio de Almeida Braga y Residencia Jean Marie Diestl, todas realizadas en el eje Río de Janeiro – Minas Gerais. Con excepción del proyecto de la Residencia Schwartz, analizado al inicio de este trabajo, la mayoría de los otros proyectos siguen siendo desconocidos para la gran mayoría del público (algunas de estas residencias hoy en día ya no existen), mereciendo un análisis adecuado en futuros trabajos.

<sup>91</sup> Tabacow (2006, p. 8) comenta que solía acompañar a Burle Marx en sus visitas a las obras de ejecución y cómo recuerda las broncas con los clientes cuando cambiaban algún detalle del proyecto: “*Lembro até hoje de meu constrangimento quando, a uma cliente que havia mandado fazer à revelia, uma fonte pseudocolonial, com direito a volutas e tudo mais, ele disse: ‘Se eu precisasse de colaboração, certamente não seria a você que eu iria pedir!’*”.

ese capítulo, y como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, este jardín se realizó *in situ*. Los diseños se realizarían posteriormente, quizás para mejorar la visualización del conjunto de la composición propuesta, o incluso para la presentación y posteriores exposiciones del proyecto. Sin embargo, estas representaciones no dejan de ser herramientas de gran importancia para el proceso de análisis de las soluciones propuestas y, especialmente, de los cambios a los que el proyecto se vio sometido durante su definición, pues presenta aquí un gran interés para el estudio del pensamiento de Burle Marx en la toma de decisiones y el rechazo a algunas estrategias.

El jardín para Odette Monteiro rompe con el modelo de centralidad desarrollado por Burle Marx a principios de su carrera – el cual ha sido analizado en el primer capítulo de esta tesis – y consolida una manera propia de proyectar – introducida en el segundo capítulo. La organización espacial viene definida principalmente por la circulación y por el recurso acuático, éste marcando, a su vez, una centralidad ya desplazada, como ocurría en las composiciones de la Plaza Senador Salgado Filho y de la terraza-jardín del Instituto de Resseguros do Brasil, con el abandono de la línea axial que aún estaba presente en los proyectos anteriores. Si el paisajismo creado al inicio mantenía un carácter directo y elemental con la arquitectura existente – incluso por la presencia del eje ordenador –, como ya se ha comentado en los proyectos de la Plaza de Casa Forte, de la Plaza Senador Salgado Filho, de los jardines para el Casino de Pampulha y también en el de los jardines del proyecto definitivo del Ministerio de Educación y Sanidad, aquí en la Residencia Odette Monteiro pasa a asumir un papel protagonista en la composición. El paisajismo no se presenta más a servicio de la arquitectura, sino que trabaja con ésta para lograr el resultado final anhelado, como se constata en los ensayos realizados en 1943 para el proyecto del Parque de Barreiro (Figura 111).

La región, conocida como *Serra dos Órgãos*, en las serranías del estado de Río de Janeiro, serviría de escenario para la composición del paisajista, quien parece haberse inspirado en las formas de las

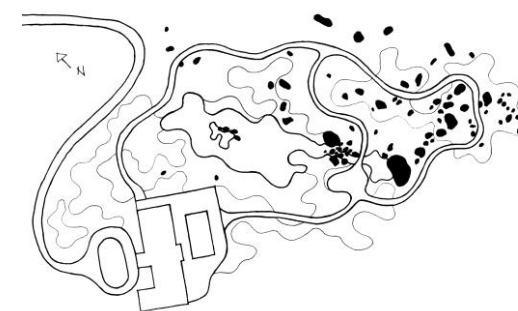


Figura 111 – Trazado definido en la primera versión del jardín de la Residencia Odette Monteiro.





Figura 112 – Emplazamiento de la casa en relación al jardín, lo que genera visuales que se integran al entorno.

Fuente: Siqueira, 2001.

montañas para dibujar las curvas del jardín<sup>92</sup>. El valle donde se insirió la residencia no impuso límite alguno, lo que le permitió al paisajista presentar todas sus intenciones para este tipo de intervención de gran porte. A diferencia de los anteriores proyectos en los que el paisajista trabajaba con proyectos inseridos en el tejido urbano (plazas y terrazas-jardín), aquí pudo permitirse interferir con autonomía, incluso realizando cambios en la topografía, con el fin de que la finca se adaptara mejor a su propuesta paisajística y generara perspectivas favorables, especialmente desde la residencia en dirección al entorno inmediato.

La dimensión que alcanzó el paisajismo en este proyecto fue tan importante que, a petición de la propietaria, Burle Marx definió el emplazamiento de la residencia para lograr el destaque del jardín (Figura 112). Con una propuesta innovadora entre los arquitectos modernos de la época, al jardín no se le considera simplemente una extensión de la vivienda y no se proyecta a partir de la arquitectura, sino que se conciben juntos – sin que esto significara un impedimento para la valoración de la arquitectura a través del paisajismo. Con respecto a esto relata, Bruno Zervi (1979, apud Júnior, 1994, p. 90):

*“As imagens paisagísticas mais felizes são independentes do colóquio com a arquitetura. No Parque Odete Monteiro, no Rio, a fantasia de Burle Marx se exprime sem polêmica, reelaborando livremente motivos do jardim japonês e do jardim inglês, utilizando material inédito da flora brasileira: aqui a paisagem não se concebe mais em função da arquitetura nacionalista, mas segue uma lei própria e marca, no filão tradicional da paisagística, uma página francamente personalizada”.*

Adams (1991, p. 28) va más allá y añade que *“the Monteiro Garden turns its back on the indifferent architecture and unites with the surrounding natural landscape and dark, granite mountains beyond”*.

---

<sup>92</sup> Ese breve análisis – o mejor dicho una analogía – puede encontrarse repetidas veces en diversos textos sobre este proyecto, los cuales son muy superficiales y se centran en las características más evidentes de sus producciones.



TERCERA PARTE \_ Dibujo original en color para presentación del paisajismo de la Residencia Odette Monteiro, 1945 (primera versión). | Rizzo, 1992.





Figura 113 – Diferentes niveles trabajados en el jardín de la Residencia Odette Monteiro, en fotografía de la década de 1950.

Fuente: Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles.

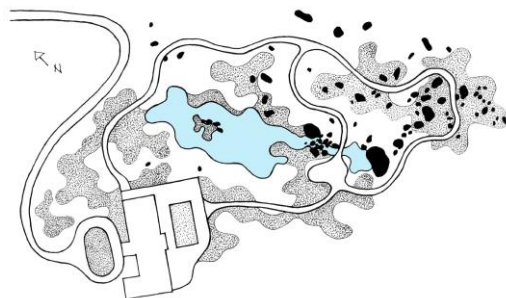


Figura 114 – Esquema de la primera versión del jardín de la Residencia Odette Monteiro.

A partir de este jardín pueden observarse algunas de las estrategias proyectuales desarrolladas por Burle Marx, posiblemente debido a la dimensión de la propiedad, solamente ensayadas anteriormente en el proyecto del Parque de Barreiro. La ampliación del área de intervención sería un nuevo desafío al que Burle Marx se enfrentaría a partir de este momento<sup>93</sup>. El jardín no se desarrolla más en un plano único, con la aparición de movimientos verticales – a veces debido a la adaptación a los niveles naturales del terreno, otras como una opción del paisajista que esculpe el terreno y genera efectos en la topografía que no habían sido explotados hasta el momento (Figura 113). El propio paisaje natural del entorno se presenta con poca frecuencia dentro de esta modernidad cada vez más urbana. La matización del contexto natural demuestra ser una opción de gran valor y Burle Marx trabaja la perspectiva ascendente al elevar la mirada hacia el entorno – las montañas –, ofreciendo por primera vez movimientos altimétricos dentro del campo de visión – los cuales serían reforzados más tarde por la inserción de verdaderos elementos verticales en la composición, como los muros de azulejos o escultóricos. La visualización del jardín a partir de la casa también sería privilegiada – es importante recordar que Burle Marx define el emplazamiento de la residencia – lo que permite apreciar todo el paisaje desde un plano superior. En lugar de crear un eje visual, lo que quizás hubiera sido la solución adoptada al principio de su carrera, aquí se abre una gran perspectiva a partir de la casa, en la que la terraza asume la función de establecer la transición entre la arquitectura y el paisajismo, trabajada de distintas maneras en las dos versiones propuestas.

En la primera versión del proyecto (Figura 114) la terraza se presenta como un espacio de transición más directo entre la casa y el jardín, adquiriendo la función de entrada principal. Dos caminos salen de ésta – uno frontal y otro lateral, los cuales se encuentran más adelante –, que conectan visualmente la casa al

<sup>93</sup> La consecuencia más directa quizás sean los parques urbanos desarrollados por el paisajista a partir de la década de 1950, uno de los conjuntos también interesantes en la obra de Burle Marx. Parque de Ibirapuera (São Paulo), Parque de Flamengo (Río de Janeiro), Parque del Este (Caracas), Parque Anhembi (São Paulo), Parque de la Ciudad (Brasília), Parque de Mangabeiras (Belo Horizonte) y Parque Moça Bonita (Río de Janeiro) son ejemplos que, juntos, merecen un estudio propio.



TERCERA PARTE \_ Dibujo original para presentación del paisajismo de la Residencia Odette Monteiro, 1947 (segunda versión). | Siqueira, 2001.

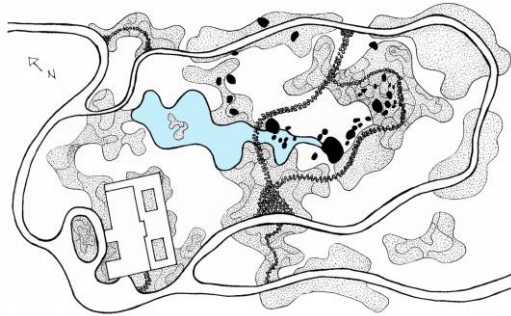


Figura 115 – Esquema de la segunda versión del jardín de la Residencia Odette Monteiro.

esquema de circulación propuesto por el paisajista y sirven como punto de partida y también de llegada, como referencia para los que visitan el jardín abajo. Esta unión directa experimentaba solamente un pequeño desvío debido a la posición de un cantero rectangular, en el eje de la casa y, en consecuencia, en el camino frontal, lo que forzaba al visitante rodearlo para volver a su visual inicial. El eje visual retomado como herramienta de ordenación de esta parte de la composición sería, sin embargo, abandonado en la siguiente versión.

La segunda versión del proyecto (Figura 115) rechaza la obviedad de la entrada principal al jardín a partir de la terraza con el aíslo del lado este de la residencia. La entrada aquí brota de la parte trasera de la casa, pero también cuenta con otra entrada que recorre todo el jardín visualizando la residencia desde lejos y con diferentes perspectivas hasta aproximarse a ésta, pero sin tocarla, al contornar su volumen. La terraza mantiene su función inicial de espacio de transición – con el tratamiento de dos canteros posicionados simétricamente con relación a la casa –, no obstante, se revisa el esquema de circulación. Las vías de circulación contornan la casa, lo que amplía el recorrido trazado y enlaza toda la composición, como si fuera un trazo aún remanente del paseo perimetral utilizado por el paisajista en sus primeros trabajos. Quizás esta necesidad de contener la composición se justifique por las experiencias anteriores en proyectos más confinados, como ya hemos mencionado con anterioridad, lo que impondría límites de expansión para que a partir de este lugar el entorno natural ejerciera su función de continuidad visual – esa valoración del primer plano con la integración del proyecto en las perspectivas más profundas se repetirá más adelante en las Residencias Kronsfoth y Cavanellas.

En ambas versiones del proyecto, sin embargo, Burle Marx conduce la mirada del visitante, como quién visualiza los diseños producidos después de la implantación del jardín, al implicar no sólo al ojo, sino a



todo el sujeto, que selecciona el conjunto de formas y las organiza como un paisaje. Esa articulación de los distintos puntos de vista para el disfrute del conjunto fue muy bien definida por Júnior (1994, p. 89):

*“O espaço livre não é mais definido em função da arquitetura; torna-se um contínuo inserido numa paisagem natural, onde se cria o cenário para o olhar e o percurso, que faz dessa paisagem natural o “fundo” para sua pinturas, meio abstratas, meio paisagísticas, em forma de jardim”.*

Podemos decir, por lo tanto, que el espacio adquiere una dimensión más tridimensional en la propuesta del paisajista, pues permite visualizarlo desde puntos más altos y bajar, hasta el nivel del jardín. En éste, el visitante puede seguir los recorridos trazados y continuar su paseo en busca de nuevos visuales que van abriéndose y desvelando diferentes puntos de vista. Este trayecto presenta especial relevancia al retomar el esquema desarrollado en la Plaza Euclides da Cunha en Recife, con circulaciones que aportan al proyecto el elemento sorpresa. El movimiento creado está muy claro, y va más allá de las formas ondulantes concebidas por el paisajista.

Las vías de circulación son las grandes protagonistas en el trazado, y se despliegan por toda la extensión a partir de la casa, serpenteando y conectando las diferentes masas de vegetación dispuestas a lo largo del recorrido, lo que configura una relación espacial de transposición, como ha sido definido al principio de ese capítulo. Este esquema, previsto ya en la primera versión de la propuesta, prevé que las vías de circulación atravesen los espacios con jardines, como si el diseño se desarrollara en distintas capas (Figura 116). Otra capa creada en la segunda versión – pero experimentada con anterioridad en menor medida en los proyectos de la Plaza Senador Salgado Filho e Instituto de Resseguros do Brasil – son los caminos de piedras, que derivan de los caminos principales que dominan el conjunto, y ejercen la función de pasaje secundario hacia ambientes más internos de la composición, lo que genera también la sectorización del ambiente del jardín. En las dos versiones del proyecto, a partir de los diferentes

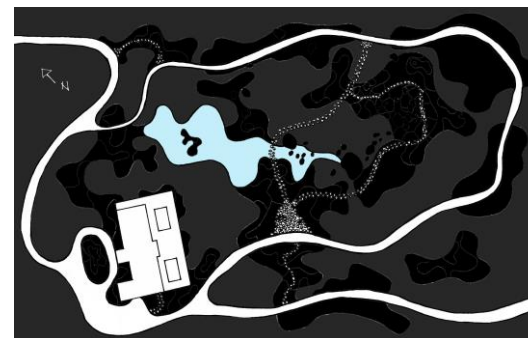
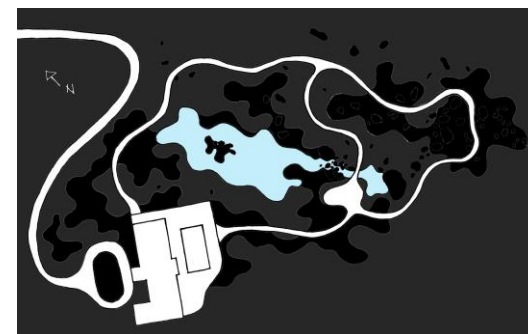


Figura 116 – Esquemas de circulación de las dos versiones del jardín de la Residencia Odette Monteiro.

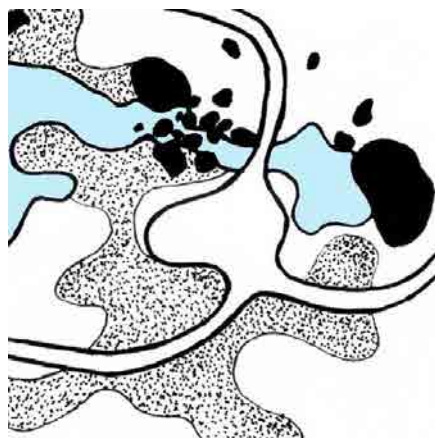


Figura 117 – Dilatación del camino en la primera versión de la Residencia Odette Monteiro.



Figura 118 – Recinto creado por la dilatación del camino de piedra en la segunda versión de la Residencia Odette Monteiro.

tratamientos del pavimento, se sugieren diferentes espacios, y algunas dilataciones de los caminos reciben y hacen que el visitante se sienta como en un recinto, invitándole al reposo y al cambio de dirección (Figura 117, Figura 118). La jerarquización de estos caminos ya presentada en la Residencia Odette Monteiro va a encontrar variaciones en los proyectos de las residencias que veremos más adelante y es en verdad una herencia de los proyectos de Recife, dónde Burle Marx trabajó bastante el tema de la toma de decisiones, y donde los caminos ofrecían diversas opciones de visita a los espacios. A partir de aquí Burle Marx utilizaría mucho este modelo.

Los recintos originados a partir de las dilataciones de las vías de circulación se anteponen, en las dos versiones, al cruce con el lago. Como si a este espacio se le asignara la función de espera antes de atravesar al otro lado. En este punto el elemento acuático se presenta con más fuerza, pues atravesarlo requiere un previo descanso. En la segunda versión, la riqueza de estos cruces está más elaborada, pues el propio camino de piedras que atraviesa el río, antes de su dilatación, está cruzado por la vía principal que llega desde la residencia, lo que refuerza la idea de las diferentes capas creadas en la articulación del espacio de este jardín y que Burle Marx utilizará en proyectos futuros.

En un marco topográfico natural de mayor complejidad – por la dimensión del área y por la libertad que se le concede, lo que conlleva una gran responsabilidad en el manejo de las formas – Burle Marx trabajaría con líneas orgánicas, al aplicar las ideas desarrolladas en el Ministerio de Educación y Sanidad y en la Plaza Senador Salgado Filho. También es verdad que la naturalidad de las líneas trazadas por Burle Marx reflejaba el momento en el cual se encontraba el paisajista, con un mayor conocimiento que le permitiría una mejor articulación de sus intereses botánicos y plásticos.

No es extraño encontrar textos que tratan de este jardín subrayando básicamente la característica orgánica del trazado. Sin embargo, el diseño nos permite observar mucho más, pues los contornos



abstractos, “[...] *uma sinfonia de curvas interligadas*”, como en la definición de Fleming (1996, p. 59), no reprimen las líneas rectas de la casa en un impulso de dominar toda la composición, enfatizando su carácter sinuoso, sino que se anexionan a éstas, con un sentido de coexistencia al ser, en realidad, curvas geometrizadas y construidas por el hombre, las cuales moldean la naturaleza. La geometría, “ciencia surgida de la reflexión abstracta sobre las trazas fundamentales de las formas de la naturaleza, es la herramienta básica del arquitecto en la generación de la forma arquitectónica” (Brosal Real) y Burle Marx sabía interpretar muy bien esa ciencia. El trazado considerado orgánico es en realidad un trazado geometrizado, con líneas que empiezan en un punto, recorren el espacio y finalizan al demostrar la intención sin arbitrariedad del artista.

El lago, en este momento, también atestigua su intención recurrente de hacer uso de este elemento en la organización de la composición. Reforzado aquí por el uso de piedras, la intervención en ese ambiente natural a través de elementos también naturales produce efectos estéticos de gran valor. Como esculturas trabajadas en el espacio, Burle Marx ensaya en la Residencia Odette Monteiro el éxito que lograría con la composición de la Plaza Duque de Caxias en Brasília, en la década venidera. También como referencia a una escultura, la pequeña isla de vegetación reposa sobre el lago creado<sup>94</sup> como un elemento de destaque dentro del conjunto, conduciendo la mirada del observador a esta disposición del elemento acuático (Figura 119, Figura 120). Si bien el lago llama la atención visualmente dentro del conjunto de la composición del jardín, la isla de vegetación destaca dentro de este subconjunto paisajístico. En realidad, podemos decir que Burle Marx experimenta aquí un juego de contrastes, al transportar al interior de la superficie acuática parte del jardín, como pequeños paisajes – el paisaje



Figura 119 – Lago creado con isla de vegetación en el jardín de la Residencia Odette Monteiro.  
Fuente: Tabacow, 2004.



Figura 120 – Fotografía del paisajismo de la Residencia Odette Monteiro, con el lago creado y la Serra dos Órgãos al fondo.  
Fuente: Dourado, 1991.

<sup>94</sup> Burle Marx crea este lago con el desvío del curso de un río existente en el terreno, el cual limitaba la propiedad por la zona norte.



Figura 121 – Espejo de água con reflejo de la casa, de la vegetación del entorno y de las nubes del cielo.

Fuente: Dourado, 1991.

dentro del paisaje. Esa concepción tendrá repercusión en los proyectos de Brasília, los cuales analizaremos en el próximo capítulo.

Burle Marx nos persuade, con el jardín de la Residencia Odette Monteiro, de que el paisaje creado es realmente un recorte de la naturaleza al representar el mundo en aquella porción limitada de la intervención. Lo que no formaba parte del jardín se capturaba a través del espejo de agua<sup>95</sup>, que se apropiaba de las imágenes de las montañas del entorno y del cielo, de las nubes y de la luna, y las reflejaba en su superficie, dándole la sensación de infinito al espacio planeado (Figura 121).

*“[...] trazem para o centro do jardim aquilo que estava ao longe: o perfil majestoso da serra, as mutações atmosféricas e o colorido do céu. Religam proximidade e distância, altura e profundidade, presença e ausência”* (Siqueira, 2001, p. 29).

Podemos concluir con otro fragmento de Siqueira (2001, p. 30) en el que expresa:

*“Reflexos, assimetrias, contrastes cromáticos, linhas sinuosas, fazem com que o jardim de Odette Monteiro supere sua própria fisicalidade, ocupe e ultrapasse o nosso campo de visão, a ponto de se prolongar além de seus próprios limites, de converter-se num fato da imaginação”*.

---

<sup>95</sup> El lago, en este caso, puede concebirse como un espejo de agua, pues también se explota el efecto de reflejos que produce el agua estancada en la composición del conjunto.





## CUATRO NUEVOS CAMINOS



Figura 122 – Jardín geométrico y jardín del camino suspenso, dos ejemplos de la serie de 14 jardines ornamentales desarrollados por Burle Marx para el Parque de Ibirapuera.  
Fuente: Seavitt, 2004.

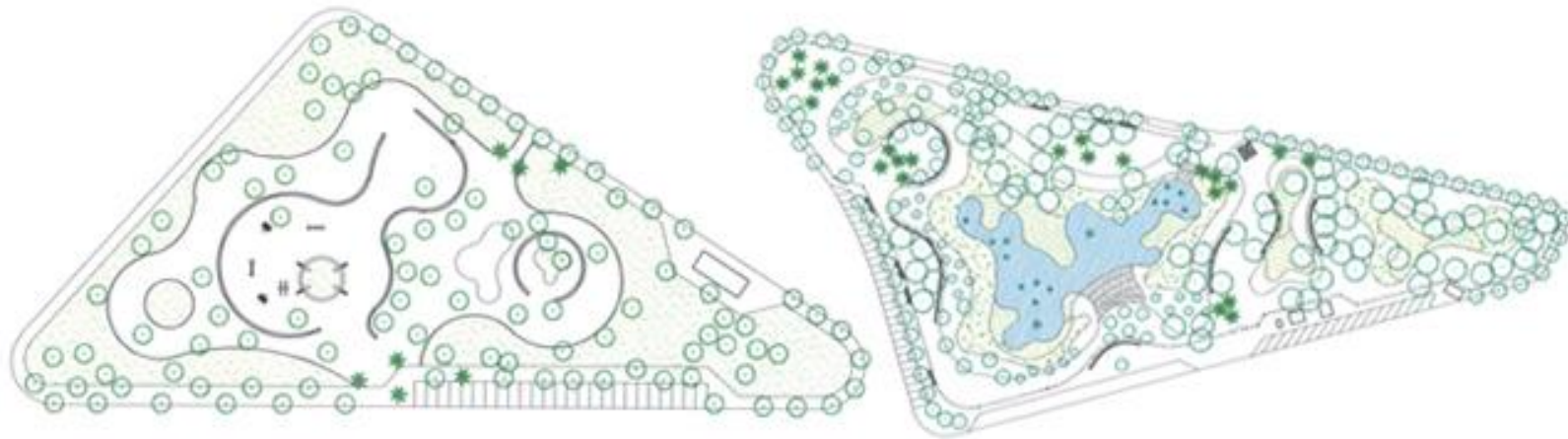
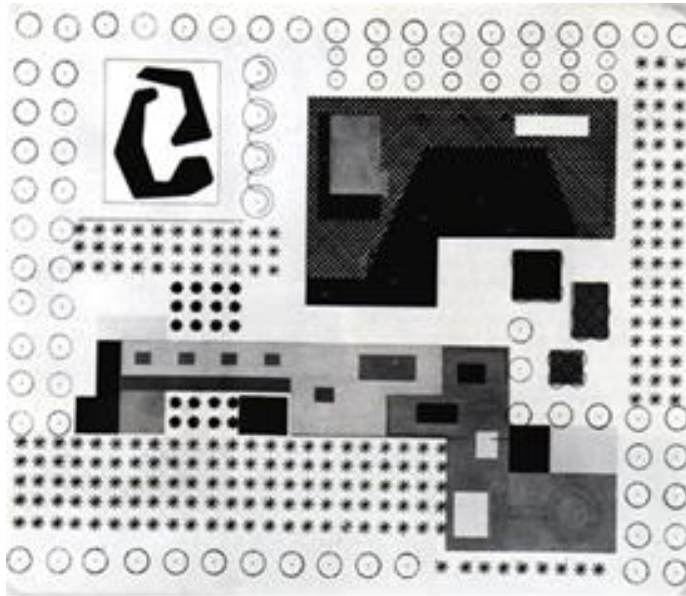
Como ya hemos mencionado con anterioridad, la década de 1950 se caracteriza como un período de transición dentro de la obra de Burle Marx. Además de las formas curvas presentadas en el jardín de la Residencia Odette Monteiro, también es posible percibir en su trabajo una ordenación más geometrizarante, la cual obedece a la tendencia ya asimilada por su pintura a mediados de la década anterior, y la presencia de otros elementos que también caracterizarían su obra, como los paneles de azulejos, de mosaicos o escultóricos. Es un periodo de transición y al mismo tiempo de consolidación de su lenguaje compositivo, el cual se repetiría en diversos proyectos. De acuerdo con Motta (1986, p. 69), en sus comentarios sobre la Residencia Burton Tremaine (1948), en Santa Barbara, California, EEUU:

*“Na época em que foi projetado este conjunto, era notável a relação entre formas orgânicas (livres, como dizia o arquiteto) e retilíneas. Foi um modo simplificado de resumir uma polêmica ou uma coexistência que se fazia apropriada àquele momento histórico, entre racionalismo e organicismo”.*

Esta estructuración geométrica con mayor precisión, reconocida normalmente en el proyecto del Parque de Ibirapuera<sup>96</sup> de 1953 (Figura 122), ya había sido experimentada en un proyecto en la región nordeste de Brasil – región que forma parte de la ciudad de Recife, donde el paisajista había trabajado previamente –, la Plaza de la Independencia, de 1952, en la ciudad de João Pessoa.

<sup>96</sup> Al cuadrarse en otro tipo de producción paisajística de Burle Marx, los parques urbanos, tema que no atañe a los objetivos de esa tesis, el Parque de Ibirapuera merece un estudio aislado y detallado, iniciado por Seavitt, autora que publicó dos importantes estudios sobre esa obra.





TERCERA PARTE \_ De la izquierda hacia la derecha: Planta de la Plaza de Independencia, Adro ajardinado de la Igreja Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira, Planta de la Plaza Faria Neves y Planta de la Plaza Ministro Salgado Filho. | Motta, 1991; Sá Carneiro, 2000.



Figura 123 – Panel de azulejos del Instituto Oswaldo Cruz, 1947, de la Residencia Jean Marie Diestl, 1947, y de la Residencia Antônio Ceppas, 1953, todos en la ciudad de Río de Janeiro. Fuente: Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles (arriba y abajo) y Motta, 1986 (centro).

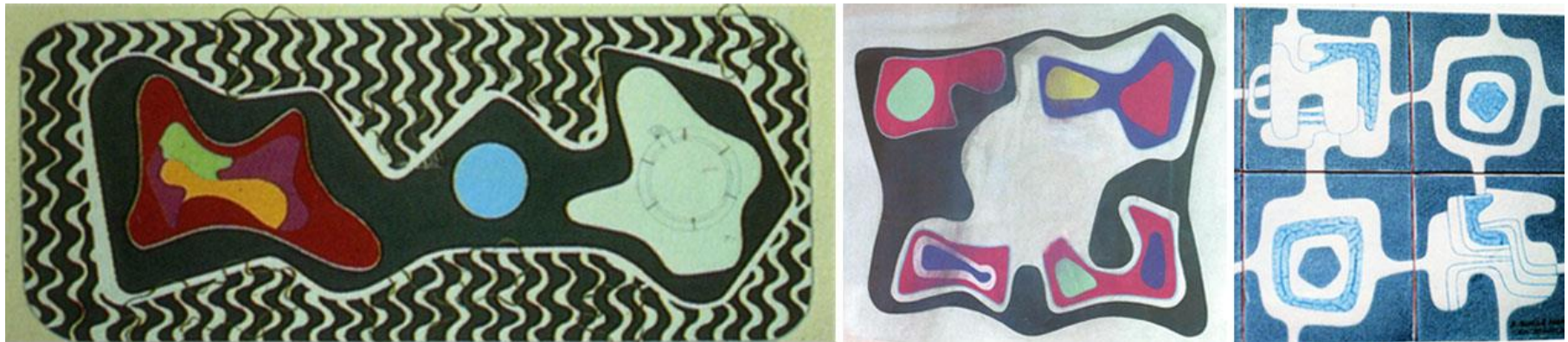
En los años 1950 surgirían también algunas composiciones orgánicas<sup>97</sup>, como el Adro ajardinado de la Iglesia de Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira (1951), la Plaza Faria Neves (1957) y la Plaza Ministro Salgado Filho (1957), todas en Recife. Son proyectos con trazados abstractos, líneas libres, pero que aun así imprimen la noción de centralidad recurrente en los trabajos de Burle Marx. Los bancos continuos y tortuosos, heredados del proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho en Río de Janeiro, son una marca presente en este período, cuyas composiciones se asemejaban a verdaderas pinturas.

Las formas irregulares se mantenían, aunque más ordenadas y controladas, como en los proyectos del Terreiro de Jesus (1952), de la Plaza Três de Maio (1954), ambos en Salvador, y el de los jardines de las residencias que analizaremos más adelante. Al analizar los diseños podemos percibir el rigor con el cual eran trazados y el gran dominio de Burle Marx sobre sus composiciones. La magnitud de la obra y sus proporciones hacen que surjan correlaciones con el arte de la pintura de azulejos, también explotada por el artista. Como bien cita Clarival Valladares (Embaixada, 1973, p. 10), “*este caráter estilístico une toda a diversificação de meios numa unidade plástica*”.

El azulejo, recuperado de la tradición portuguesa<sup>98</sup>, se convierte en foco de trabajo para Burle Marx a partir de ese período, y los paneles desarrollados empiezan a enriquecer sus jardines (Figura 123), si bien, en ciertos proyectos, se convierten en los protagonistas de la composición. Los primeros ejemplos ya presentan líneas muy semejantes a los jardines del momento, con formas tortuosas y algunas indicaciones ortogonales, con grandes ángulos, los cuales introducen las nuevas propuestas del paisajista.

<sup>97</sup> Estos cambios no son rígidos ni lineares, ni tampoco son determinantes de una fase de proyectar, que enseguida pasará a la siguiente; existen intersecciones. Burle Marx juntará conceptos y formas de proyectar que repetiría en algunos proyectos y, muchas veces, en distintos períodos.

<sup>98</sup> Del árabe *al-zulayhea*, azulejo significa piedra pulida. Introducido en el sur de España y Portugal por los imperios moros, llega a Brasil como lastro en las embarcaciones portuguesas y es ampliamente utilizado durante el período colonial brasileño. El modernismo retoma esa tradición, con el artista Cândido Portinari, profesor de Burle Marx, quien ejerció un papel importante, creando diversos paneles decorativos para las paredes exteriores de los proyectos de Oscar Niemeyer y Affonso Eduardo Reidy.



TERCERA PARTE \_ De la izquierda hacia la derecha: Planta de la Plaza Terreiro de Jesus, Planta de la Plaza Três de Maio y azulejos pintados por Burle Marx. | Montero, 2001; Rizzo, 1992; Eliovson, 1991.





Figura 124 – Joyas diseñadas por Burle Marx.  
Fuente: Frota, 1994.



Figura 125 – Pintura para el Hotel Amazonas,  
1950.  
Fuente: Fleming, 1996.

La década de 1950 también se define como un período de mucho trabajo y muchos proyectos para Burle Marx, lo que disminuye sus ejemplares de pintura. A su vez, el paisajista se aventura en otras experiencias artísticas, más allá de los paneles de azulejos, como los mosaicos en pisos con piedras, el diseño de joyas (Figura 124), en colaboración con su hermano Haroldo Burle Marx – Roberto diseña y Haroldo ejecuta. Utiliza piedras brasileñas por primera vez a gran escala, lapidadas de manera no convencional (Seffrin, 1995, p. 132) y las expone ya en 1951, con la conquista de un galardón más adelante, en 1963, en la VII Bienal de São Paulo.

Las exposiciones y galardones pasan a convertirse en algo común en la carrera de Burle Marx desde aquel momento, lo que nos permite considerar este período como la consolidación de su trabajo. Además de las innumerables exposiciones que realiza – individuales y colectivas – también profiere varias conferencias en Brasil y en todo el mundo, al mismo tiempo que su trabajo como paisajista y como pintor se internacionaliza.

Burle Marx mantiene los colores fuertes y los trazados bien marcados en sus pinturas desde los años 1940, como hemos podido ver en el capítulo anterior, como también interpretará cada vez mejor los objetos, representados de una forma más propia, como en el caso de la pintura para el Hotel Amazonas (sin título), de 1950 (Figura 125). El entorno ya no le interesa, el fondo no pasa de ser una mancha para darle contraste a la figura principal de la escena, y los colores llaman la atención al negar el contorno delimitado por las fuertes líneas negras y asumir forma propia. La figura gana destaque al ser representada con mayor detalle, lo que le permite vislumbrar las venas de su follaje.

*”Os desenhos [...] mostram uma crescente preocupação com a forma das plantas e ao mesmo tempo uma tendência para o abstrato. Têm um movimento ascendente bastante acentuado, algumas delas formando uma série de triângulos pontiagudos, compostos de formas de folhas, [...], mais sugeridas do que detalhadas, com contornos ‘abstraídos’ para formar seus próprios motivos. Parecem indicar que o peso de sua formação acadêmica finalmente fora superado”* (Fleming, 1996, p. 76).



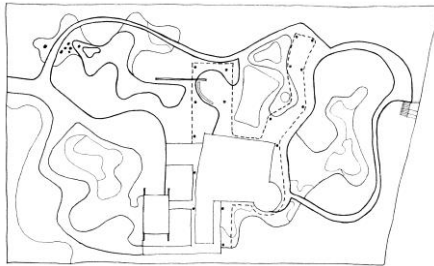


Figura 126 – Trazado del jardín y de la Residencia Burton Tremaine.



Figura 127 – Maqueta de madera y cartón del conjunto del jardín y residencia Burton Tremaine.  
Fuente: Adams, 1991.

### **Residencia Burton Tremaine**

Ejecutado prácticamente al mismo tiempo que el jardín de la Residencia Odette Monteiro, el jardín de la Residencia Burton Tremaine, de 1948, a primera vista puede remitirnos con rigor a las formas consolidadas en el primero. Sin embargo, en éste ya podemos observar algunos esbozos con mayor angulación, tan frecuente en los proyectos tardíos de Burle Marx.

Al permear los espacios abiertos de la residencia<sup>99</sup>, el jardín abarca la arquitectura con una relación muy similar a la presentada en la Residencia Odette Monteiro. El paisajismo propuesto aquí retoma la idea de relacionarse con la edificación y va más allá, al configurarse como una prolongación de la residencia. Sus formas se confunden, no permitiéndonos encontrar el límite del inicio de uno y el final del otro (Figura 126), en un trabajo que posiblemente fuera fruto de la colaboración entre el arquitecto y el paisajista. Macedo define bien esta relación característica de los jardines modernos de Brasil a partir de los años 1950:

*“Nas novas concepções projetuais, tanto arquitetônicas como paisagísticas, deve haver uma continuidade espacial entre os espaços internos da residência, ou edifício, e o espaço externo. A fluidez é garantida por amplas janelas e portas envidraçadas, pisos contínuos e generosas varandas, que a exemplo de suas congêneres do passado, são amplamente utilizadas pelas famílias como espaços de estar e socialização, cumprindo o papel de elementos de transição entre a residência e o jardim” (1999, p. 63).*

Localizada en California, en una alta plataforma a la orilla del Océano Pacífico, la intención del proyecto era liberar los visuales permitiendo la interpenetración exterior-interior a través del uso de *pilotis*, alpendres y terrazas (Heck, 2003, p. 7), lo que realzaría el paisaje marítimo del límite al fondo de la

---

<sup>99</sup> Oscar Niemeyer fue artífice del proyecto original de la casa, pero nunca se ejecutaría, pues el cliente prefirió la propuesta de Richard Neutra.



propiedad. El área de la piscina es la que más resalta dicha intención, pues, al ser un área abierta, acepta la intersección de las líneas proyectuales, lo que permite la penetración del jardín en la parte privada de la residencia. Esa idea de fusión entre la propuesta arquitectónica y paisajística sería ampliamente utilizada posteriormente en los proyectos para los ministerios de Brasilia, los cuales analizaremos en el siguiente capítulo, incluso con la apropiación directa de esa estrategia de insertar el jardín en la parte privada de la edificación – usada por primera vez aquí en la Residencia Burton Tremaine – en la conformación del jardín interno del Ministerio de Relaciones Exteriores.

La incorporación de la piscina es algo que comentaría Macedo (1999, p. 64) como:

*“[...] grande novidade introduzida no jardim moderno, tendo se popularizado como objeto de desejo a partir dos anos 50 [...]. A piscina funciona, na casa moderna, como um pretexto para o encontro, para a brincadeira, enfim, para a socialização que extrapola os limites da família, pois agrega amigos e conhecidos em volta da água”.*

La implantación de la casa (Figura 127), perpendicular con relación a la dimensión más amplia de la propiedad, secciona el terreno en dos partes equivalentes y simétricas – frente y fondo – y atiende a una solución que Niemeyer repetiría en otro proyecto cuyo jardín Burle Marx también trataría y que analizaremos en seguida, la Residencia Cavanellas. Así que el proyecto se concentra principalmente en esas dos porciones, que se articulan a través de un camino tortuoso, el cual conecta la entrada al área de la piscina con la transposición de una masa ajardinada (Figura 128), muy semejante al estilo desarrollado en la Residencia Odette Monteiro. Ese camino dialoga con otra línea que parte de la casa, al fondo, y sigue hacia adelante, abriendo visuales para el paisaje marítimo.

La entrada al conjunto se realiza a través de un único camino (Figura 129), que se bifurca en dirección a las partes públicas y privadas de la residencia, y sigue hacia adelante, pasando por el área de la piscina donde se dilata y acepta una pausa – tanto para el paseo como para la mirada – para después seguir a

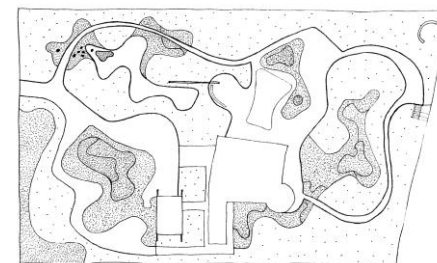


Figura 128 – Esquema del jardín de la Residencia Burton Tremaine.



Figura 129 – Entrada única y caminos ofrecidos por el jardín de la Residencia Burton Tremaine.

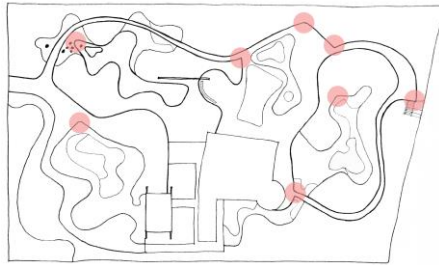


Figura 130 – Líneas más rectas y angulaciones introducidas en el jardín de la Residencia Burton Tremaine.

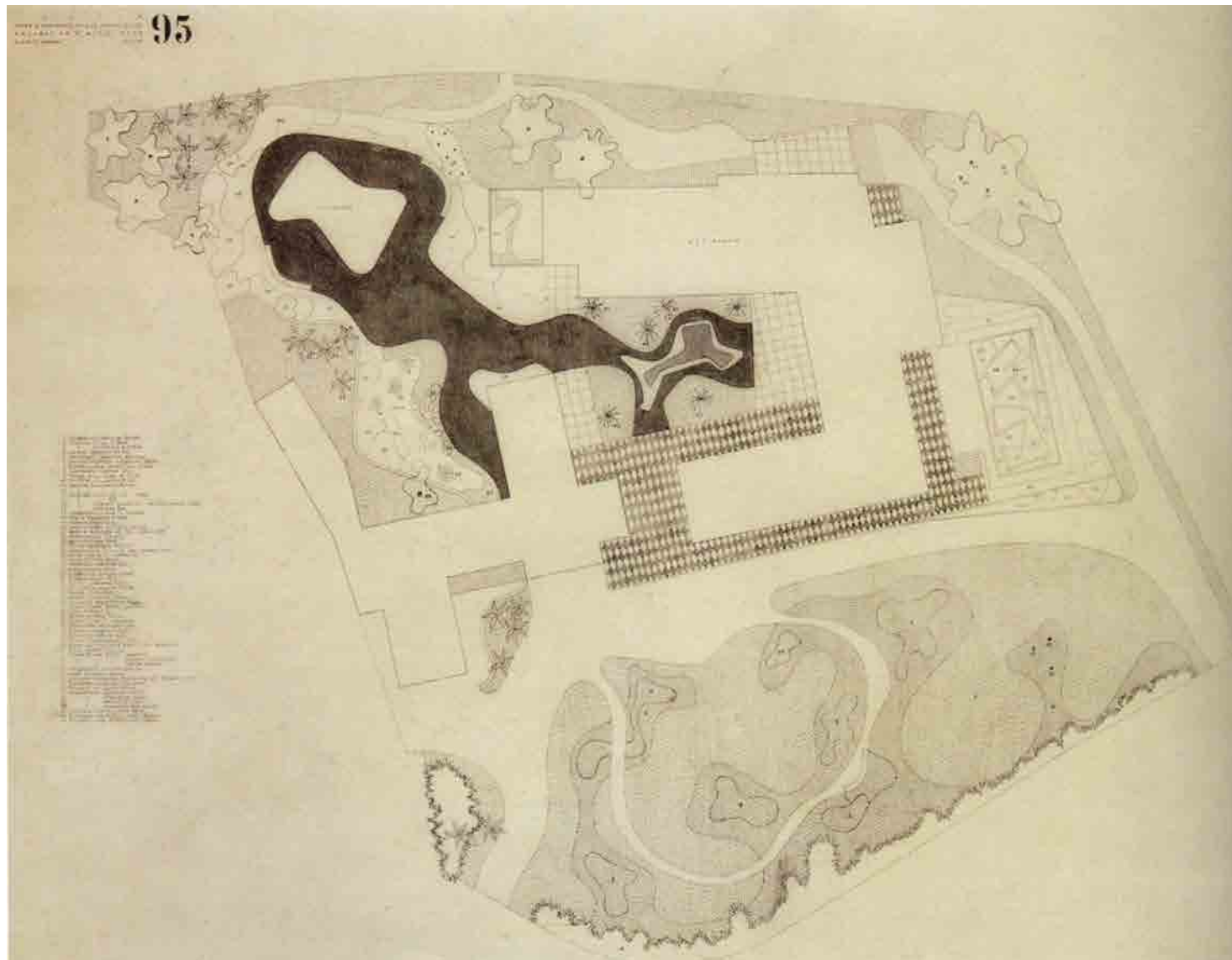


Figura 131 – Elementos acuáticos en destaque en el jardín de la Residencia Burton Tremaine.

través de dos caminos que parten desde este punto hacia el mar, finalizando el trayecto. El sistema de circulación aporta la sensación de movimiento y busca seguir siempre hacia adelante – con algunas pausas a lo largo del trayecto – dirigiéndose al paisaje marítimo como punto de fuga. Burle Marx nos ofrece una pequeña pausa casi al final de ese trayecto, para la visualización y el disfrute del paisaje alcanzado. Esta idea de circuito, emprendida por primera vez en los jardines de la Residencia Odette Monteiro, a pesar de que en aquella residencia se configure como un circuito cerrado, infinito, aquí se presenta claramente con principio y fin, además de admitir paradas a lo largo de su trayecto. Esa característica trae más dinamismo a la traza, que acepta líneas más ligeras, menos tortuosas, generando en algunos puntos ángulos nunca vistos antes en la traza de Burle Marx, que afirman los cambios de dirección propuestos por el trayecto (Figura 130).

Estas líneas más regulares encuentran paralelismo – no en el sentido geométrico, sino en el sentido de similitud – en las formas de la piscina proyectada por Niemeyer, que parecen dialogar perfectamente con las formas del cantero adyacente, como si hubieran sido proyectadas por un único profesional.

A pesar de ya existir un elemento acuático (la piscina), Burle Marx insiste e incluye un lago cerca de la entrada (Figura 131), una isla de vegetación desplazada dentro del diseño y también varias piedras que se extienden hacia el jardín adyacente, tal como en la solución encontrada para el jardín de Odette Monteiro, presentado anteriormente. Al mismo tiempo, Burle Marx se apropia de la piscina propuesta en el proyecto arquitectónico y, al proyectar el cantero adyacente a ésta, simula las mismas líneas presentadas por Niemeyer – rectas, que se encuentran y configuran grandes ángulos a través de pequeñas curvas que remiten a las realizadas en los años anteriores – abrazando este elemento y confirmando la fusión entre las dos propuestas, como si se tratara de una única intervención.





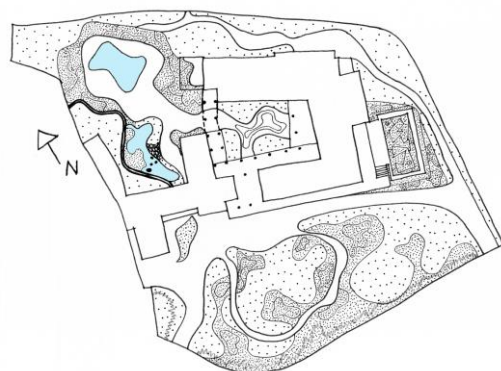


Figura 132 – Esquema del jardín de la Residencia Moreira Salles.

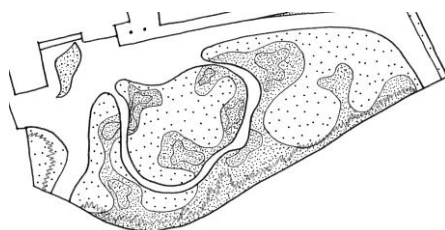


Figura 133 – Detalle del jardín de la entrada de la Residencia Moreira Salles.

### ***Residencia Moreira Salles***

El complejo esquema distributivo de la Residencia Moreira Salles<sup>100</sup>, 1951, genera espacios bastante segmentados y distribuidos en el terreno en medio de las alas de la casa. Establecida en el tejido urbano de la ciudad de Río de Janeiro, pero envuelta por la flora atlántica, la residencia ocupa un extenso terreno, lo que le permitió al arquitecto proyectar ambientes generosos con dimensiones palaciegas<sup>101</sup>.

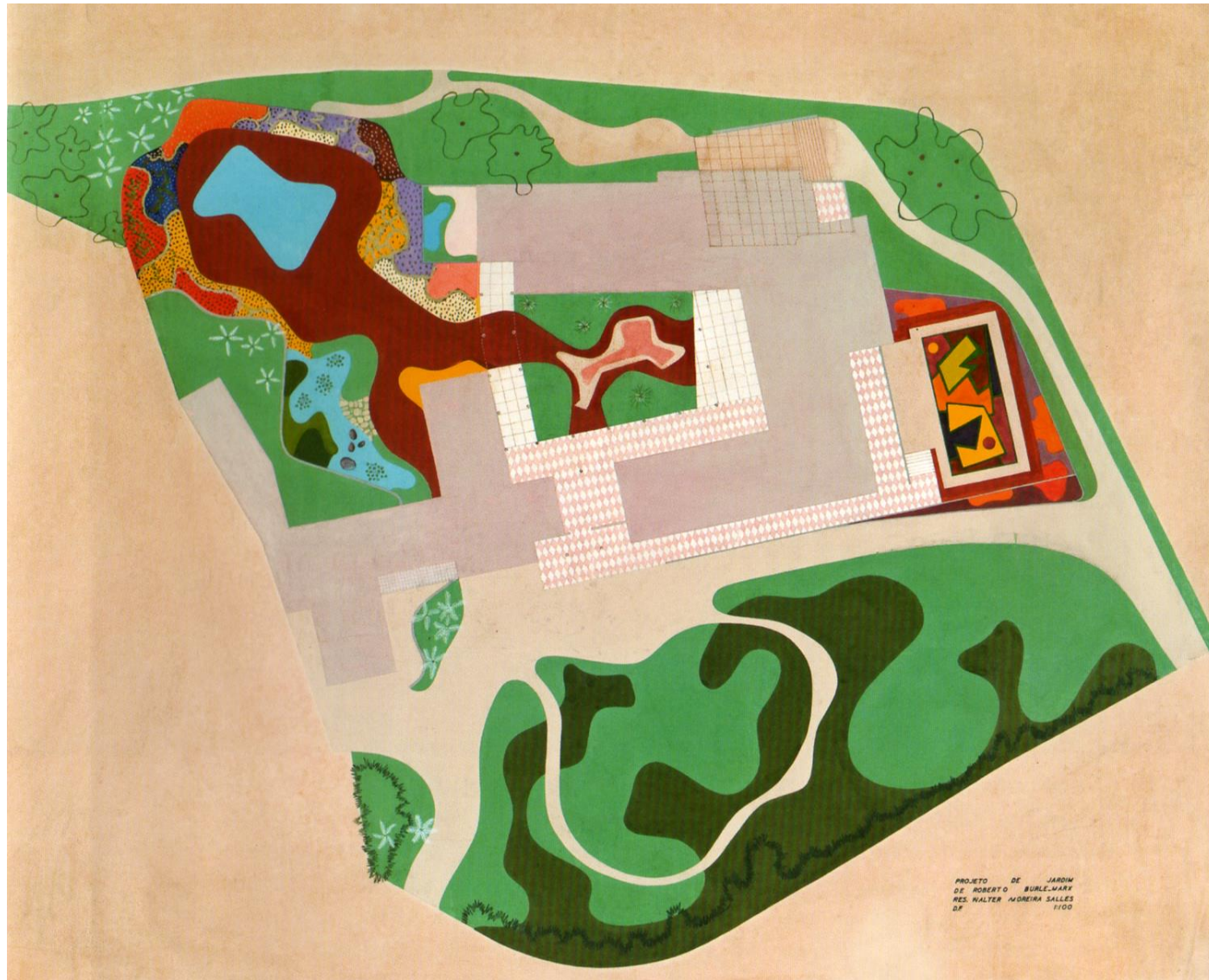
El jardín entremedia todo el conjunto (Figura 132) originando diferentes características en cada ambiente. En resumen, podemos considerar que el proyecto está compuesto de cuatro partes: el jardín de la entrada, el jardín del fondo, el jardín de la piscina y el jardín ortogonal. Esta segmentación, que trata cada parte de forma diferente, empieza a verse en las obras de Burle Marx y se repetirá en varios otros proyectos con gran amplitud espacial, convirtiéndose en una estrategia burlemarxiana para colonizar toda la extensión del terreno trabajada<sup>102</sup>.

El jardín de la entrada (Figura 133) presenta como objetivo principal el de esconder la calle y proteger la residencia. En los diseños originales del paisajista podemos ver el límite sur de la propiedad demarcado por figuras que representan una propuesta de vegetación más densa, lo que se diferencia claramente de las grandes manchas que dominan el área restante. El modelo de traza, heredado desde la Residencia Odette Monteiro y repetido en Burton Tremaine, refuerza la característica de este período, ofreciendo caminos que cortan las masas de vegetación y, como si se tratara de brazos, unen los distintos espacios ajardinados.

<sup>100</sup> Arquitectura de Olavo Redig de Campos, arquitecto brasileño.

<sup>101</sup> El propietario, Walter Moreira Salles, banquero y diplomático brasileño, con refinadas costumbres, demandaba una casa elegante, para acoger una ajetreada vida social, lo que la caracteriza como una tradicional casa para la aristocracia carioca.

<sup>102</sup> La segmentación muchas veces viene dictada por el proyecto arquitectónico o definida en conjunto por el arquitecto y el paisajista con la finalidad de obtener un conjunto sólido y cohesionado.



TERCERA PARTE \_ Dibujo original del jardín de la Residencia Moreira Salles. | Acervo Burle Marx & Cia.

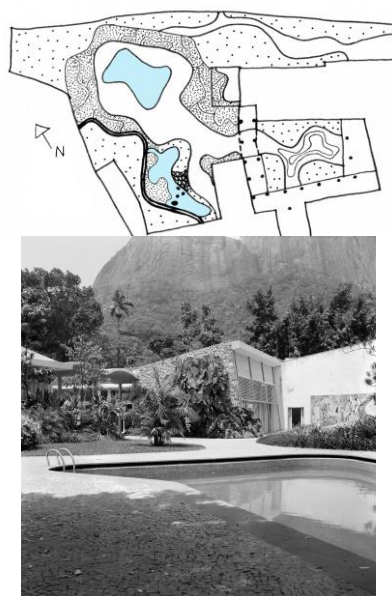


Figura 134 – Detalle del jardín de la piscina de la Residencia Moreira Salles.

Fuente: Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles (abajo).



Figura 135 – Panel de azulejos junto al lago.

Fuente: Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles.

Las imágenes no capturan la totalidad del jardín al fondo de la residencia. Ese conjunto, visto desde el ala más interna de la casa, el ala íntima, parece una selva virgen, apartada de la casa por un pequeño curso de agua y no forma parte del proyecto original de Burle Marx – a excepción de la pequeña área junto a la casa. El curso de agua dialoga con la piscina y, con mayor intimidad, con el lago proyectado por el paisajista para el jardín al norte de la residencia, que nace en el patio central y se extiende hacia el lado izquierdo (Figura 134), a medida que avanza el piso de piedra portuguesa. La variedad de formas contextualiza este proyecto, con un conjunto de canchales cerca de la piscina, lo que nos recuerda las composiciones de la Plaza Senador Salgado Filho, de la terraza-jardín del Ministerio de Educación y Sanidad y de las masas de vegetación de la Residencia Odette Monteiro. Burle Marx interfiere de nuevo con el objetivo de intentar unificar las propuestas paisajística y arquitectónica, con una propuesta de piso en rombos rosa y blanco de mármol italiano (Guimarães, 2009, p. 3) que conecta las diversas alas de la edificación, permeando la casa hasta llegar al jardín. El piso de piedras, que empieza en el patio central<sup>103</sup>, conecta también la piscina y el lago, dialogando con el panel de azulejos proyectado también por Burle Marx (Figura 135), con fuertes trazados geométricos, no solo de las figuras más abstractas, sino también del propio material que acentúa la ortogonalidad del conjunto. Los materiales y los elementos introducidos en sus jardines, a partir de este momento, testifican la referencia portuguesa en la que el paisajista se inspiraba.

*“No pátio do Jardim Moreira Salles, a um muro revestido de azulejos – outra particularidade de inequívoca origem ibérica – encosta-se um tanque. O muro com azulejos – revestimento que em Portugal se começou por usar exclusivamente no interior e surgiu mais tarde no Brasil, revestindo fachadas e assim voltou a Portugal – é um outro valor utilizado por Burle Marx no*

<sup>103</sup> Las formas redondas y concéntricas propuestas por el paisajista para el patio de la Residencia Moreira Salles pueden entenderse como un esbozo del diseño para la cobertura de Banco Safra, importante trabajo realizado en 1982 por Burle Marx en la ciudad de São Paulo y existente hasta los días de hoy.



*próprio jardim naturalista. As próprias calçadas e respectivos desenhos, que conquistam um lugar importante nos jardins públicos do artista, são de reconhecida inspiração portuguesa”* (Embaixada, 1973, p. 19-20).

Además de utilizar el lago como un elemento paisajístico para valorizar la composición ya desde el inicio de su carrera, Burle Marx también hace uso de las plantas acuáticas, afirmando este tipo de conjunto como un cantero definitivamente absorbido en sus proyectos, realzado aún más con el panel de azulejos trabajados que lo confina. Esta idea encontrará su máxima expresión en los proyectos de Brasilia, que analizaremos en el próximo capítulo, los cuales admiten cajas subacuáticas – ya detalladas anteriormente en otros proyectos como el de la Plaza de Casa Forte y el proyecto definitivo para el Ministerio de Educación y Sanidad – y canteros terrestres en su interior, alterando las relaciones existentes entre jardines terrestres y acuáticos. Poco apreciada en ese proyecto, pero extremadamente conocida en obras futuras del paisajista, las tres secuencias de tríos de pequeñas fuentes que brotan verticalmente desde la pared al lago introducen una nueva forma de trabajar el agua, ahora en movimiento, además de acentuar la verticalidad del conjunto (Figura 136).

Las formas orgánicas del conjunto de canteros junto a la piscina gradualmente pierden su sinuosidad y aceptan líneas más rectas y angulares como la pared de azulejos, hasta llegar al jardín del lado derecho de la residencia, visualizado solamente desde la terraza junto al salón principal. Este jardín, conocido como jardín geométrico u ortogonal, se consolida como una composición de líneas rectas, rígidas, bien delimitadas por su contorno rectangular y que a veces se confunden con una pintura si se visualiza desde arriba (Figura 137). Como el jardín está pensado para una residencia y, por este motivo, para visualizarse desde puntos más bajos, este ejemplo nos hace pensar que, además de ser un recinto especial para el deleite del observador, es una señal más de la constante experimentación del paisajista en esa búsqueda de su propia forma de proyectar.



Figura 136 – Conjunto de pequeñas fuentes en el panel de azulejos de Burle Marx.

Fuente: Siqueira, 2001.



Figura 137 – Detalle del jardín ortogonal de la Residencia Moreira Salles.

Fuente: Archivo de la autora.



Figura 138 – Vista de la Residencia Cavanellas y su jardín frontal en medio al valle, en fotografía de la década de 1950.

Fuente: Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles.

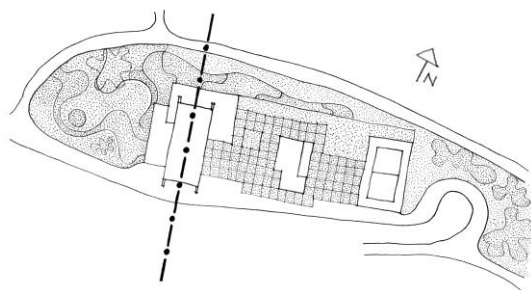


Figura 139 – Esquema del jardín de la Residencia Cavanellas.

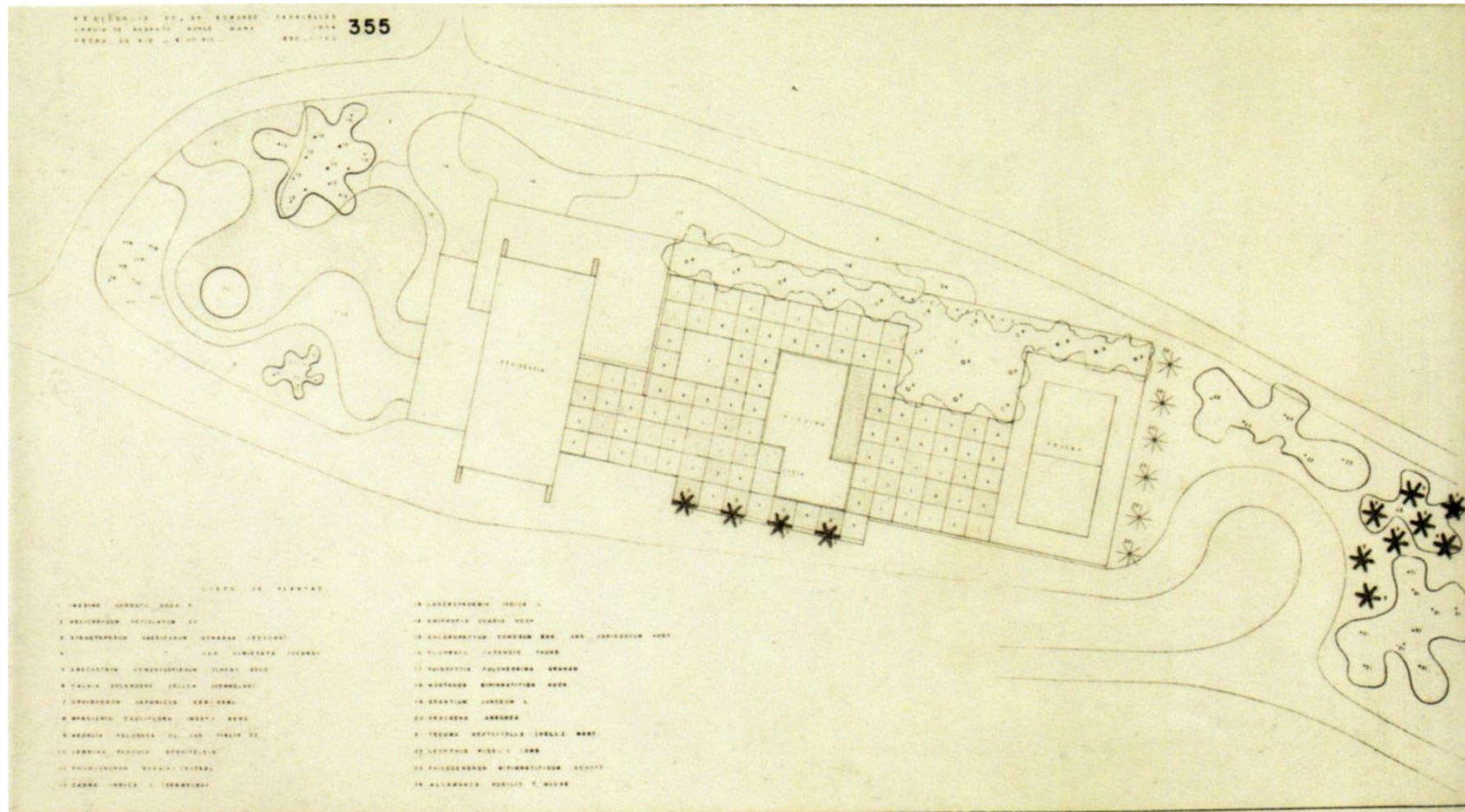
## ***Residencia Cavanellas***

La inclusión del proyecto del jardín para la Residencia Cavanellas, 1954, es de suma importancia en ese momento del trabajo, pues representa un verdadero “divisor de aguas”, no sólo en su aspecto formal sino también en el conceptual. A pesar de diferenciarse del resto de jardines presentados hasta el momento al no inserir ningún elemento acuático en el conjunto de la composición – y a sabiendas de que aprovecha de la piscina y del lago existentes en el lugar –, Burle Marx abusa de las líneas curvas y rectas – dicotomía presente en esta fase de la obra del paisajista, como ya hemos mencionado – en un verdadero juego que acepta también el volumen arquitectónico<sup>104</sup>, aprovechándose de éste también.

Con una implantación muy semejante a la de la Residencia Burton Tremaine, la construcción se dispone de forma transversal al valle en la que se insiere (Figura 138), también en la región serrana de Río de Janeiro, lo que genera la división del área del jardín en dos secciones (Figura 139). A diferencia del tratamiento dado al proyecto en California, aquí Burle Marx asume la división del jardín y propone composiciones disonantes en sus formas, con la repetición de la segmentación que caracterizó el proyecto de la Residencia Moreira Salles tres años antes y también el proyecto del Parque de Ibirapuera un año antes.

Si el jardín de Residencia Odette Monteiro se hizo famoso por el vigor de sus formas fluidas, los proyectos de los jardines de las Residencias Burton Tremaine y Moreira Salles rompen con el organicismo que había comenzado en la Plaza Salgado Filho y presentan líneas más rectas y angulares, con la introducción del trazado que Burle Marx utilizaría hasta el final de su carrera. La propuesta para la Residencia Cavanellas se convierte en un icono de este cambio al presentar, en la sección oeste, el carácter

<sup>104</sup> Proyecto de la residencia del arquitecto Oscar Niemeyer.



TERCERA PARTE \_ Proyecto original del jardín de la Residencia Cavanellas, 1954. | Siqueira, 2001.



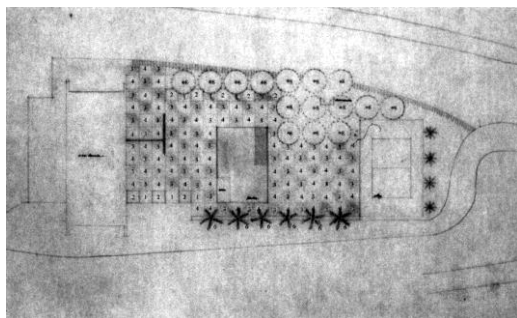


Figura 140 – Proyecto original del jardín ortogonal de la Residencia Cavanellas.  
Fuente: Dourado, 2009.

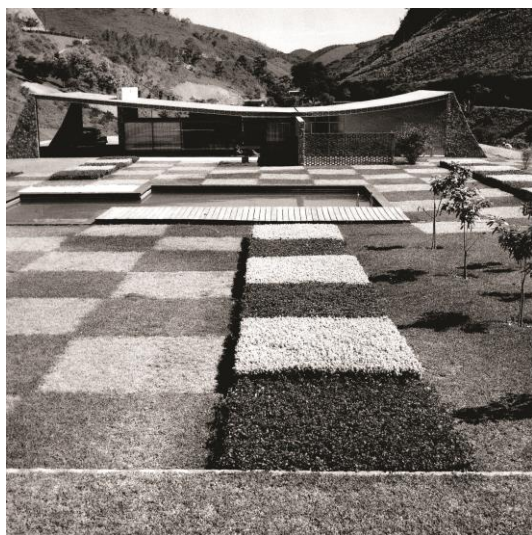


Figura 141 – Jardín ortogonal con diferentes niveles de vegetación, en fotografía de la década de 1950.  
Fuente: Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles.

orgánico ya utilizado en proyectos anteriores, y en la sección este la reproducción de una geometría cartesiana rígida que incluso contrasta con las formas naturales de las montañas del entorno. A pesar de esta característica visual fuertemente marcada por el trazado del jardín, a la pregunta que le hace Guilherme Mazza Dourado (Burle Marx, 1991, p. 61) sobre si sus proyectos presentarían una tendencia a una mayor geometrización y simplificación de las formas, Burle Marx contesta que la geometría no es lo más importante, sino lo que se desea representar a través de ésta:

*“Não quero exigir de mim mesmo, dizendo que agora só faço geométrico. Detesto modismo. Há momentos em que tenho vontade de pintar e procuro geometrizar mais, em outros busco a forma livre. Isso depende da emoção e daquilo que quero dizer. Imagine se toda vez que estiver alegre eu pintar de cor-de-rosa, vermelho ou azul, e se estiver triste usar o preto e o roxo. Quero fugir a isso”.*

La cuadriculación del piso se repetiría en proyectos posteriores<sup>105</sup> y se transforma en una malla sobre la cual el paisajista compone, responsable, por ejemplo, de abrigar y conformar la piscina en la Residencia Cavanellas (Figura 140). Sobre este mismo césped Burle Marx trabajará otra vez los diferentes niveles, estimulando un verdadero juego de formas y alturas para la vegetación (Figura 141), lo que incita la mirada y rompe la monotonía en principio impuesta por la cuadriculación. Podemos incluso trazar un paralelismo entre la cuadriculación del césped y la malla para los pisos proyectada por Burle Marx en sus primeros proyectos, desde la terraza-jardín de la Residencia Schwartz, pasando por la Praça Artur Oscar y el tratamiento del piso de la primera versión de los jardines del Ministerio de Educación y Sanidad y de la terraza-jardín del Instituto de Resseguros do Brasil.

<sup>105</sup> El jardín de la Residencia Francisco Pignatari, de 1956, presenta un diseño que explora con mayor intensidad la ortogonalidad, incluso con la repetición de la malla “tablero de ajedrez”, como se conocería a esta forma de composición recurrente en la obra de Burle Marx, confirmando los cambios del trazado experimentados en sus proyectos. Presenta también un panel escultórico próximo al espejo de agua. Este proyecto no se ejecutaría en su totalidad y actualmente es un parque urbano en la ciudad de São Paulo (Parque Burle Marx) que no analizaremos en este trabajo.

El jardín con contornos fluidos, al oeste, repite igualmente composiciones ya vistas en proyectos anteriores, como las formas de los canteros de la Plaza Senador Salgado Filho y de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones del Ministerio de Educación y Sanidad (proyecto definitivo). La articulación de los trazados transmite la sensación de que las formas pueden encajarse, como si fueran placas desplazadas que trabajan juntas. El cantero circular nos recuerda sutilmente el esquema compositivo del primer proyecto analizado, el jardín de la Residencia Schwartz, y más recientemente el cantero circular de la terraza-jardín del Instituto de Resseguros do Brasil. Su diseño se destaca en el conjunto orgánico propuesto por el paisajista, principalmente por la jerarquía de su forma, y también se presenta desplazada del centro en búsqueda de abrigo en la gran parte cóncava que se abre al sur de esta sección del jardín (Figura 142).

Según Polizzo (2009, p. 10) “a arquitetura, neste projeto, ao mesmo tempo em que separa esta paisagem com ritmos tão diferentes, as une, uma vez que através dela, por sua transparência, se apreende o lado oposto”. De modo que Burle Marx repite lo que ya había experimentado de forma exitosa en el proyecto de la Residencia Burton Tremaine, donde el jardín trabaja en comunión con la residencia; uno influye en la organización del otro.

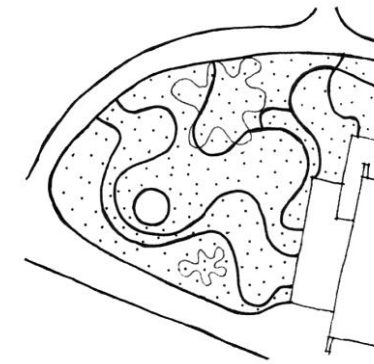


Figura 142 – Detalle del jardín orgánico de la Residencia Cavanellas.

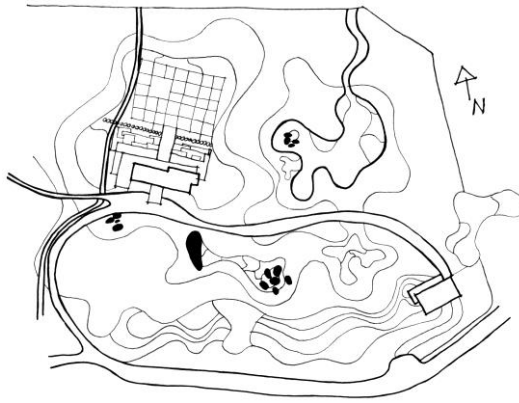


Figura 143 – Trazado definido en la primera versión del jardín de la Residencia Kronsfoth.

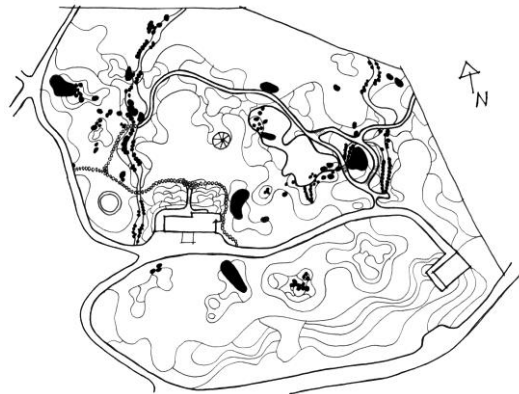


Figura 144 – Trazado definido en la segunda versión del jardín de la Residencia Kronsfoth.

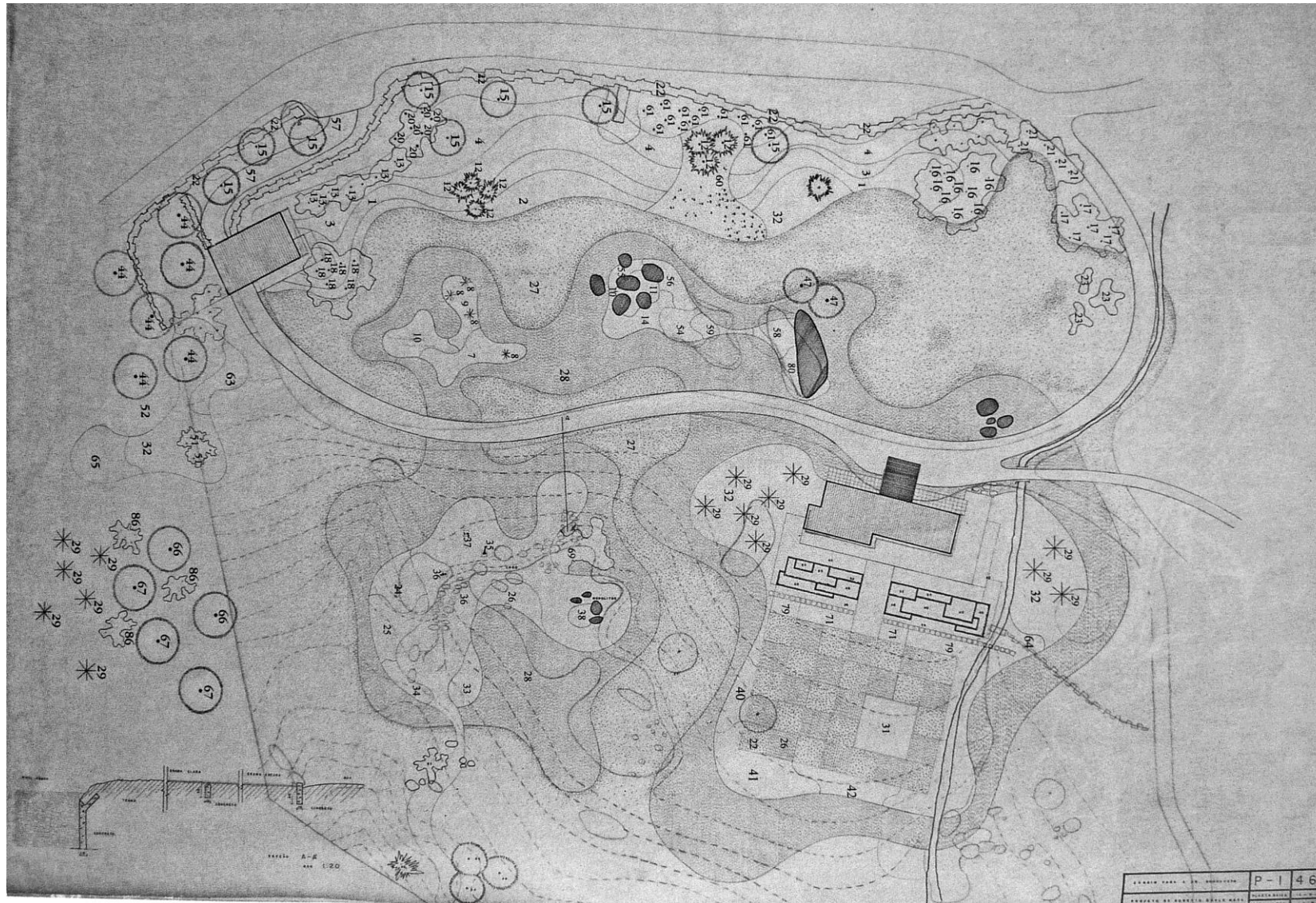
### **Residencia Kronsfoth**

Este jardín presenta una solución para la planta muy similar al jardín presentado en el inicio de ese capítulo para la Residencia Odette Monteiro. Con dimensiones superiores a las de los tres últimos proyectos presentados, es de suma importancia analizar este jardín para probar que el caso de Odette Monteiro no sería un caso aislado, y que presentaría variaciones muy semejantes, al mismo tiempo que el paisajista experimentaba nuevas formas, como hemos mostrado hasta ahora. De acuerdo con Dourado (2009, p. 153), “[...] a obra que lhe conferiu condições ideais para dar prosseguimento às formulações no trato da cor, consolidadas desde o trabalho de Correias [localidade da Residência Odette Monteiro] foi o paisagismo da residência Alberto Kronsfoth [...]”.

El jardín de la Residencia Kronsfoth<sup>106</sup>, así como el de la Residencia Odette Monteiro, se plantaría *in situ*, sin la necesidad de elaborar detalles que antecederan a la ejecución. Los dos diseños originales existentes probablemente se elaboraron más tarde, a partir del seguimiento de los emplazamientos, y, a pesar de estar datados en el mismo año – el primero en agosto de 1956 y el segundo posiblemente a finales de 1956 – reflejan el desarrollo que el proyecto experimenta y las decisiones que el paisajista tomaría para el plano definitivo.

Situada en la *Serra dos Órgãos*, en la misma región en la que se encuentran las Residencias Odette Monteiro y Cavanellas, la Residencia Kronsfoth presenta una traza marcada por la sinuosidad, aún en referencia a los jardines ejecutados a finales de los años 1930 y en los años 1940, a excepción del jardín del fondo de la casa principal en la primera versión de la propuesta (Figura 143). Éste, de carácter extremadamente ortogonal, no sólo en las terrazas junto a la casa, sino también en la organización en malla

<sup>106</sup> Arquitectura de Sergio Bernardes, arquitecto brasileño.



TERCERA PARTE \_ Proyecto original de la primera versión del jardín de la Residencia Kronsfoth, 1956. | Dourado, 2009.



Figura 145 – Esquemas de circulación de las dos versiones del jardín de la Residência Kronsfoth.

más abajo, además de servir como transición al conjunto paisajístico que configura el entorno, es una clara referencia al jardín de la Residência Cavanellas – realizado un año antes – donde se incorporó esta trama de vegetación al vocabulario utilizado por Burle Marx en diferentes proyectos. La segunda versión, en cambio, rechaza cualquier trazado regular y vuelve a retomar una composición extremadamente rocambolesca (Figura 144), lo que nos permite identificar varias trazas del jardín de la Residência Odette Monteiro.

El elemento acuático no desaparece y se representa, en las dos versiones, como un lago que abraza la vegetación acuática y piedras y como el configurador del punto central de toda la composición (Figura 145). El curso de agua también está presente en las dos propuestas, y concluye en la segunda versión con un elemento acuático circular contiguo a la casa, al oeste. Este elemento, debido a su formato, hace alusión a otras composiciones propuestas por el paisajista anteriormente, como en la Residência Cavanellas, donde destaca la masa de vegetación circular en su jardín orgánico, y también en el Instituto de Resseguros do Brasil con su cantero circular desplazado del jardín contiguo. La segunda versión para el paisajismo de la Residência Kronsfoth también se parece a este conjunto, con su jardín cercano al lago, el cual se acerca a las masas de vegetación vecinas, esbozando un contorno análogo a lo que podría entenderse como una isla de vegetación, como sucedería en proyectos como el Parque de Barreiro y los jardines de las Residências Odette Monteiro y Burton Tremaine. Como un cantero circular que intenta desprenderse y acercarse al centro del lago, este jardín sirve de transición entre el ambiente terrestre y el acuático, en una búsqueda de huir de la ordenación externa y sumergirse en el ambiente acuático (Figura 146). Esta propuesta puede considerarse una experimentación exitosa, que alcanza el ápice en los proyectos presentados por Burle Marx para Brasília, en especial, en el jardín para el Ministerio de Relaciones Exteriores, un jardín esencialmente acuático.







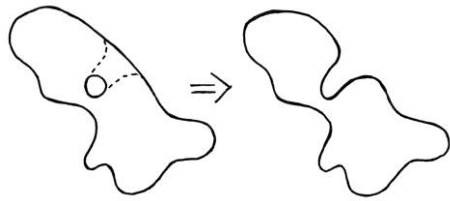


Figura 146 – Cantero que se adentra en el lago, en referencia a los canteros circulares y a las islas de vegetación propuestas en proyectos anteriores.  
Fuente: Montero, 2001 (abajo).



Figura 147 – Detalle de la composición con piedras en el jardín de la Residencia Kronsfoth.  
Fuente: Tabacow, 2004.

El diseño del jardín logra autonomía y se desarrolla de acuerdo con las líneas propuestas por el paisajista en este período. El área de intervención es amplia y Burle Marx repite la técnica de segmentación del espacio, al igual que en el proyecto para el jardín de la Residencia Moreira Salles, y secciona el terreno en dos partes a través de la vía de acceso principal. A diferencia de la segmentación formal creada en el jardín de la Residencia Cavanellas, aquí Burle Marx trabaja el paisajismo en un solo conjunto, incluso con masas de vegetación que surgen de un lado y parten hacia otro, y reproducen las transposiciones de caminos como hemos definido al inicio de este capítulo. Una vez más las vías de circulación son las protagonistas en el diseño, especialmente en la segunda versión del proyecto, con la introducción de caminos secundarios y en piedras, como en la propuesta para la Residencia Odette Monteiro, siempre con la solidificación de las relaciones de transposición entre la vía de circulación y los espacios ajardinados que atraviesa. La piedra, elemento que reaparece aquí de forma muy destacada, nos recuerda otra vez la composición para Odette Monteiro, e introduce ambientes inspirados en formaciones naturales que el paisajista conocía bien debido a sus incursiones por el interior de Brasil, creando paisajes rupestres nunca antes ofrecidos (Figura 147). La valoración de este elemento bruto estará presente en los proyectos de Brasilia, los cuales veremos en el próximo capítulo y que tienen su máxima expresión en el proyecto de la Plaza Duque de Caxias, plaza que cuenta con esculturas de hormigón inspiradas en los minerales hallados en los terrenos de la ciudad.



CUARTA PARTE \_ Flora de Amazonia, estudio de detalle para un ambiente en el Zoobotánico de Brasilia, 1961. | Tabacow, 2004.

## **CUARTA PARTE**

### ***El jardín acuático***

Si hemos podido acompañar los caminos de la obra de Roberto Burle Marx hasta finales de la década de 1950 con su desarrollo y tomas de decisión que caracterizaban su lenguaje artístico y, por consiguiente, su producción paisajística – en el escenario nacional e internacional –, a partir de la década de 1960 podremos acompañar la consecuente evolución de sus proyectos a partir de los elementos, estrategias y herramientas definidas a lo largo de estas tres décadas de trabajo.

Nos ha parecido importante incluir los proyectos realizados para Brasilia, en la década de 1960 e inicios de 1970, para ofrecer un broche final a la línea de construcción del repertorio formal de Burle Marx, además de la consideración de que es una fase de producción del paisajista poco analizada y publicada en los medios científicos y las revistas técnicas. Los proyectos realizados para la nueva capital federal son de gran importancia al reafirmar los recursos espaciales desarrollados por el paisajista hasta este momento, al destacar el elemento acuático como protagonista y organizador del escenario paisajístico como nunca antes se había visto, lo que confirma su preferencia por este modelo de composición, y al integrarse definitivamente a la arquitectura, conforme hemos señalado anteriormente en algunos proyectos, como las Residencias Odette Monteiro y Burton Tremaine.

*“Existem elementos absolutamente indispensáveis a um jardim, tais como a pedra, a água, etc.*

*Não utilizo a água unicamente como elemento estático (espelho) ou essencialmente arquitetônico (repuxo), mas de um modo bem mais dinâmico, como corresponde a sua função vivificante a regeneradora.*

*Atribuo grande importância ao efeito de uma estátua, porque sua imobilidade serena se acentua, contrastando com o dinamismo a as transformações perpétuas da vegetação.*

*Jamais poderia ser criado um jardim, tratando-se de maneira isolada os diversos elementos que compõem o conjunto” (Burle Marx, 1949, p. 8).*

Como venimos comentando a lo largo de este trabajo, el elemento acuático es el elemento principal en la ordenación espacial de Burle Marx que, con las pertinentes adaptaciones impuestas a ésta a través de los diferentes períodos, estuvo siempre presente desde sus primeros proyectos. Si era el lago el que señalaba la centralidad buscada en sus primeros diseños, el que ordenaba el paisajismo y la arquitectura por medio de líneas axiales fuertemente presentes en las composiciones, será también el lago el responsable por la ordenación espacial en los proyectos de Brasilia. A pesar de oponerse al academicismo de los años 1930, Burle Marx no abandonaría la centralidad presente a lo largo de toda su obra. Manifestándose de diferentes formas, el elemento centralizador se reafirmará como elemento de gran importancia en la paleta del paisajista.

“Burle Marx supo aprovechar sus formas naturales – ríos, nacientes, arroyuelos –. Cuando éstas faltaban, creaba lagos artificiales, piscinas, cascadas. La transición entre el agua y la tierra se materializa gradualmente: las plantaciones al borde del agua se organizan en forma de bandas con diseño ondular, evocando la marca que dejan las olas sobre la arena.

En los lagos de los primeros jardines, Burle Marx ponía plantas que se multiplicaban en el medio acuático con gran rapidez. En consecuencia, muy pronto formas y colores se mezclaban de manera imprevisible y se perdía la composición original. Para evitar esto, más tarde construyó canteros subacuáticos con la función de contenedores del crecimiento de las plantas, limitando el espacio disponible y disciplinando, a través del tiempo, la composición. Utilizada en

reposo, el agua incorpora los reflejos o hace surgir de la tierra una inesperada luz iridiscente. Cuando está en movimiento actúa como vehículo: por ella la naturaleza alcanza el jardín” (Montero, 2001, p. 51).

La baja humedad que caracteriza la región central de Brasil ejerció una gran influencia en los proyectos desarrollados para la construcción de Brasília, desde el Plan Piloto<sup>107</sup> hasta las edificaciones para el gobierno. En el paisajismo para estas edificaciones<sup>108</sup>, Burle Marx no mediría el uso de lagos, recurrentes en su trabajo, con una propuesta de verdaderos jardines acuáticos que protagonizaban la composición, como en el caso del proyecto para el Ministerio de Relaciones Exteriores, donde propone una ordenación espacial en que cada parte del todo está debidamente dispuesta con relación al elemento acuático, a todo el conjunto y a su propio fin, con el objetivo de producir un arreglo armonioso.

Los principios del orden admitidos por Burle Marx y establecidos como su propia forma de proyectar se refrendan como recursos visuales que permiten que las formas y espacios variados coexistan perceptiva y conceptualmente dentro de un todo ordenador, unificado y armonioso, teniendo siempre en cuenta la jerarquía inherente a la importancia dada al elemento acuático. Las transformaciones por las que atravesaron sus proyectos a lo largo de los años permitieron la experimentación y la creación de modelos prototípicos, aunque nunca supusieran la pérdida de su identidad y su concepto, con su culminación en Brasília, con una extravagancia y un “desbordamiento” del recurso acuático como vocabulario propio y seguro del artista.

---

<sup>107</sup> El proyecto urbanístico de Brasília preveía la construcción de un lago artificial, con el objetivo de aumentar la humedad en la región. El Lago Paranoá tiene 38 kilómetros cuadrados de extensión y representa un importante elemento en el paisaje de la capital brasileña.

<sup>108</sup> Según Siqueira (2001, p. 92) “Burle Marx criticou inúmeras vezes o fato de o projeto vencedor para a construção de Brasília não ter sido acompanhado de um planejamento paisagístico. Sua participação limitou-se a projetos específicos para edifícios públicos, posteriores à inauguração da nova capital”.



CUARTA PARTE \_ Jardim acuático alrededor del edificio del Ministerio de Relaciones Exteriores. | Siqueira, 2001.



## ***LA INMERSIÓN DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES***

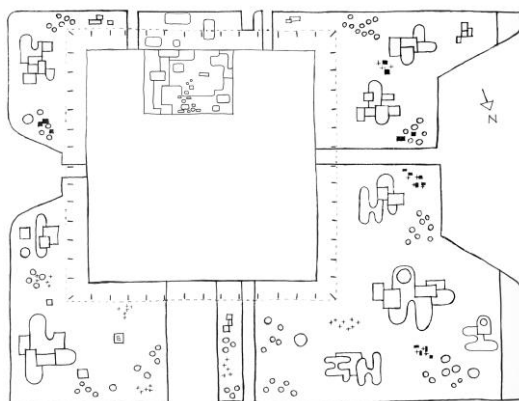
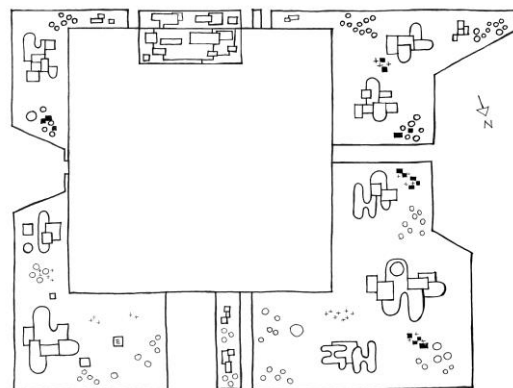
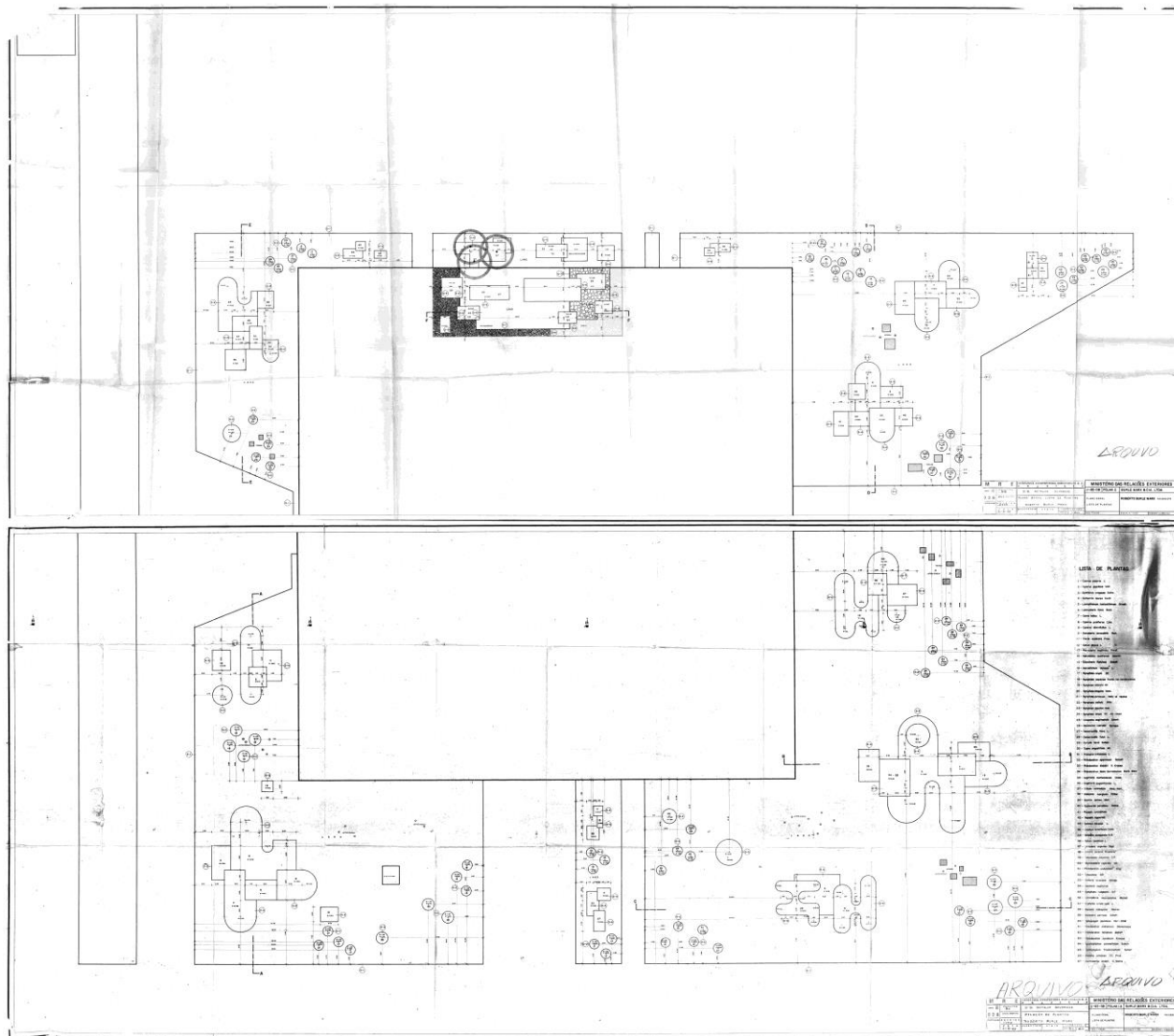


Figura 148 – Trazados definidos en la primera y segunda versiones del jardín para el MRE.

El proyecto para el Ministerio de Relaciones Exteriores, también conocido como Palacio de los Arcos o Palacio Itamaraty, así como los otros proyectos desarrollados por Burle Marx para la nueva capital federal, brindan una marca propia con relación al manejo de las superficies acuáticas. Este método de trabajo puede justificarse, no sin motivo, por la búsqueda de adecuación al lugar, ya que ahora nos encontramos en la región central de Brasil, en una meseta a ochocientos metros de altitud, con un paisaje peculiar. Las sequías son importantes en esta región, y para convivir con esta realidad era necesario proteger el terreno con plantas rastreras, producir sombras y crear composiciones con agua. Se unió aquí el lenguaje ya trabajado por Burle Marx en diversos proyectos anteriores con la necesidad local de utilizarse el elemento acuático.

Los principios de proyecto que venían configurándose a lo largo de la producción paisajística de Burle Marx durante toda su carrera, desde su primer proyecto en 1935, permitieron una mayor destreza a la hora de conducir los trazos que moldearían los jardines para la edificación del Ministerio de Relaciones Exteriores en Brasilia. No se trataba de una fórmula que sería simplemente replicada en los nuevos proyectos, sino una experiencia formal que nos permite entender de una manera natural y consecuente el resultado propuesto para este proyecto.

El Ministerio de Relaciones Exteriores se proyectaría en 1965, y pasaría por una revisión en 1966 (Figura 148), con pequeños cambios como el aumento del cantero en el sector noroeste, la reformulación del jardín interno y algunos cambios en los grupos de piedras y las corrientes de agua. La



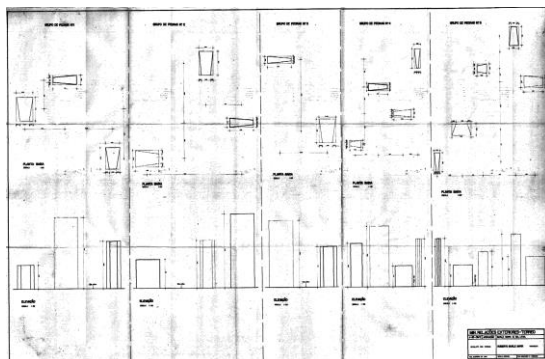


Figura 149 – Proyecto original de 1966 del jardín para el MRE, con detalles de los conjuntos de piedras que emergían del espejo de agua.

Fuente: Acervo José Tabacow.

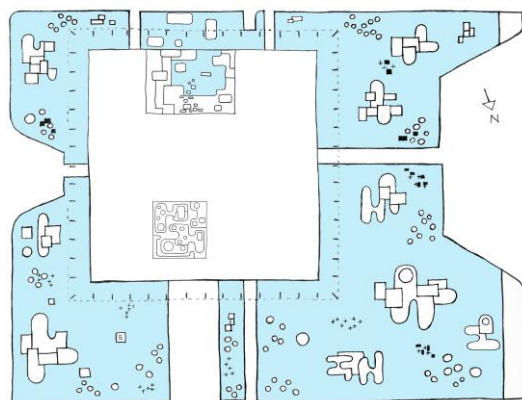
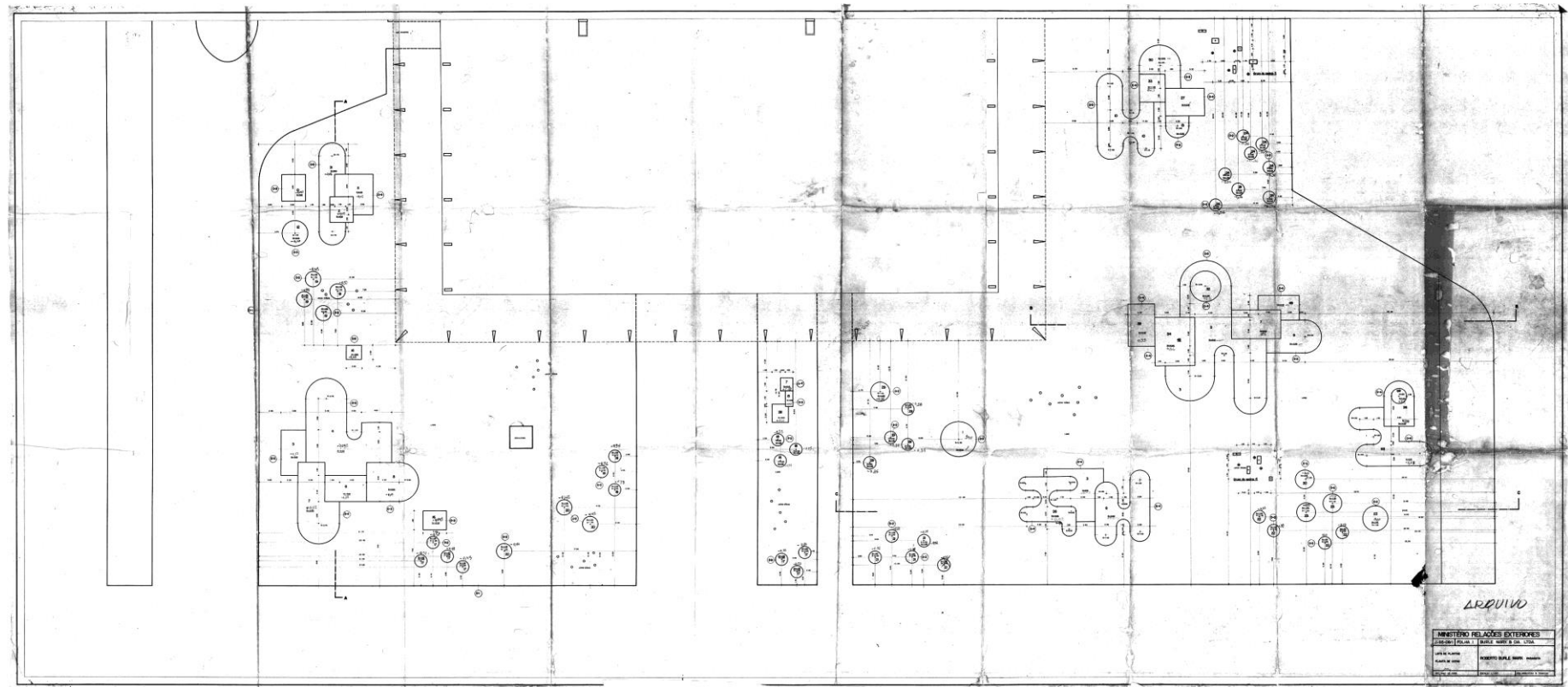


Figura 150 – Esquema de los jardines en la planta baja y en la terraza del MRE.

mayor interferencia percibida en el diseño de 1966 sería la aparición de un pórtico externo en la caja edificada – lo que consecuentemente retrocedería los límites de la edificación –, que a pesar de representar un cambio en el proyecto arquitectónico de Oscar Niemeyer, influenciaría en el paisajismo de Burle Marx y permitiría al jardín, al apoyar una secuencia de pilares en el agua, adentrarse en el espacio interno del ministerio<sup>109</sup>. En una segunda lectura, podemos apuntar que, tal como en el proyecto del jardín para la Residencia Moreira Salles, Burle Marx utilizó un panel – en este caso conformado por la secuencia de pilares – para realzar aún más el espejo de agua propuesto, en el que trabaja con la verticalidad de la arquitectura en contraste con la horizontalidad del paisajismo, y admite a su vez una fusión de dos propuestas a través de los reflejos ofrecidos por el agua en reposo. La horizontalidad del paisajismo solamente se rompería con las inserciones de los conjuntos de piedras verticales que emergerían del agua a diferentes alturas (Figura 149), en diálogo con las piezas verticales de la columnata de la edificación del ministerio. Este elemento, incluso pasaría a formar parte del repertorio formal de Burle Marx desde el proyecto para la Residencia Odette Monteiro, con la repetición de los arreglos naturales que protagonizarán el proyecto de la Plaza Duque de Caxias (o Plaza del Cuartel General del Ejército Brasileño), analizado en este capítulo.

El conjunto paisajístico proyectado por Burle Marx para el Ministerio de Relaciones Exteriores contempla, además del jardín externo que enmarca la obra arquitectónica de Niemeyer, dos jardines internos: el primero en la planta baja, el cual se configura como una extensión que realmente se adentra en el espacio interior del ministerio – y sigue con la idea de fusión entre los proyectos arquitectónico y

<sup>109</sup> No podemos confirmar qué papel tuvo Burle Marx en este retroceso de la edificación, ni se dio en algún momento la ausencia de las columnas externas en el proyecto de arquitectura. Cabe la posibilidad de que esta malla simplemente no fuera representada en los diseños paisajísticos de 1965. Lo que es importante es que los proyectos dialogan entre sí y trabajan juntos, y la modificación que aparece en el diseño de 1966 sería de extrema importancia por permitir una mayor articulación entre proyecto paisajístico y la arquitectura del ministerio.



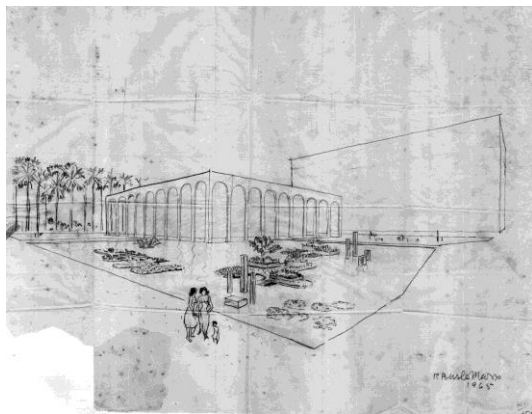


Figura 151 – Perspectiva original de Burle Marx para el jardín del MRE.  
Fuente: Acervo José Tabacow.

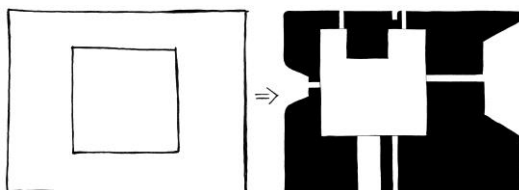
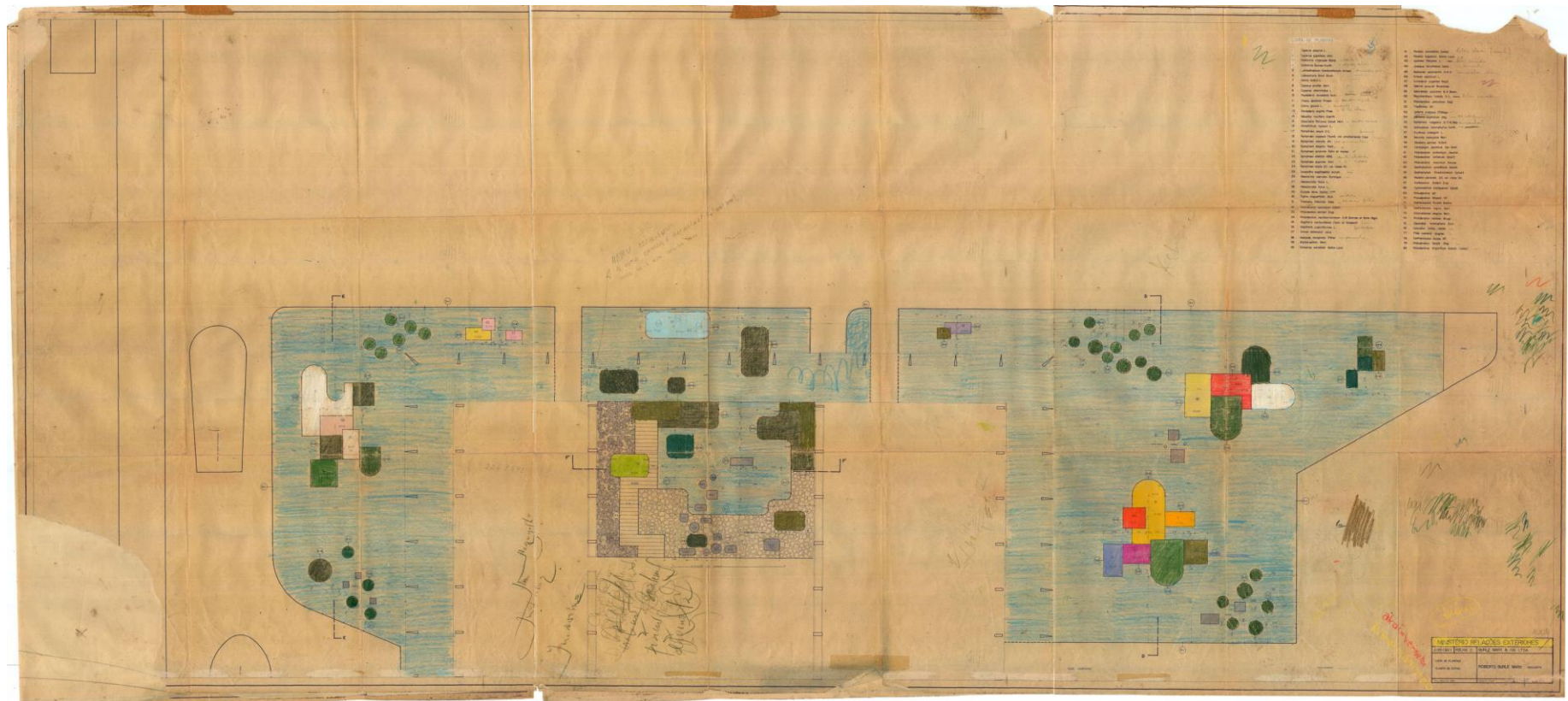


Figura 152 – Transformación de las formas del jardín para el MRE.

paisajístico –, y el segundo en la terraza, el cual se presenta a su vez como un jardín seco (Figura 150). La localización y orientación del ministerio dentro del espacio urbano, al estar de frente al eje monumental proyectado por Lucio Costa, proporciona un acceso de forma oblicua, lo que le permite al visitante divisar el conjunto por su lado noroeste. Quizás, este motivo fue el que llevó a la ampliación del cantero en el proyecto revisado de 1966, cuando el paisajismo empezaba a ocupar cada vez más el primer plano en la composición, con sus arreglos de canteros terrestres y conjuntos de piedras en medio del universo acuático, presentada la edificación del ministerio apenas por su reflejo en el agua, y finalmente apareciendo por completo en un segundo plano de visualización. Quizás por esta razón también sea éste el ángulo de la única perspectiva original del paisajismo para el Ministerio de Relaciones Exteriores encontrada durante esta investigación (Figura 151).

La simetría y regularidad que podrían representar las dos formas concéntricas – del jardín y de la edificación – Burle Marx las quiebra con el proyecto de las entradas y las vías de circulación del jardín (Figura 152). Las entradas actúan en dos escalas: aquella del edificio gubernamental que da de frente a un espacio público, preparada para recibir comitivas y grupos de personas, y otra concebida para un usuario individual, como es el caso de los diversos jefes de estado que visitan el país. Las entradas de las fachadas este y oeste presentan también un ensanche cuando se encuentran con el espacio externo, remitiéndonos al esquema de circulación del jardín de la Residencia Odette Monteiro. En ambos casos, incluso, estos ensanches generan espacios de espera para el cruce de los lagos. Todas las entradas conducen a vías que atraviesan el espacio del jardín – acuático – y llegan a la edificación, de forma recta y lineal, sin sorpresas o toma de decisiones. Las vías de circulación se destacan en la composición por sus líneas puras y objetivas; también por las ausencias de cruces o intersecciones – usuales en proyectos anteriores –, y de jerarquizaciones con vías secundarias – introducidas en el jardín de la Residencia Odette Monteiro y repetidas también en otros proyectos en Brasilia. El recorrido se inicia en las entradas



CUARTA PARTE \_ Proyecto original de la segunda versión del jardín para el Ministerio de Relaciones Exteriores, parte posterior, 1966. | Acervo José Tabacow.





Figura 153 – Fotografía del jardín que enmarca el MRE y su vía lateral elevada del espejo de agua.  
Fuente: Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles.

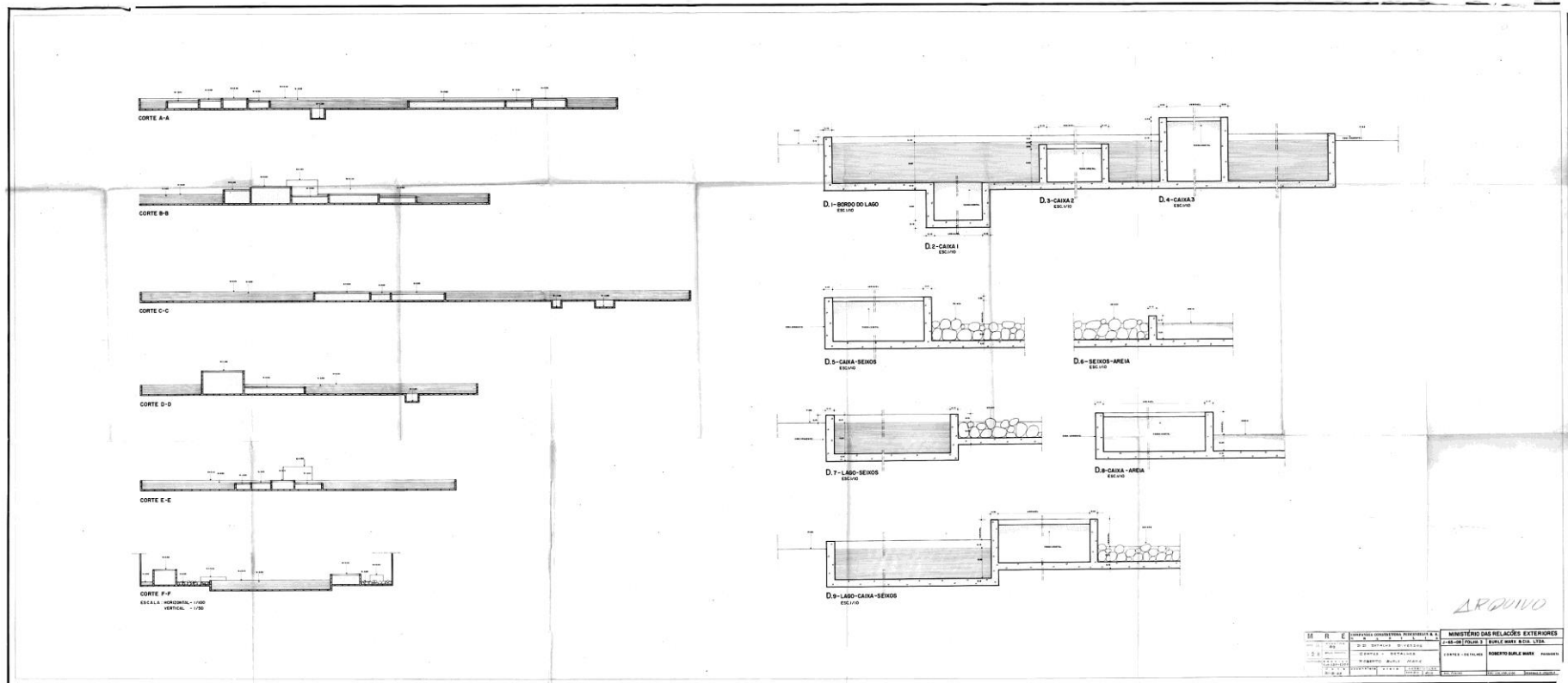


Figura 154 – Superficie reflexiva del espejo de agua en el jardín externo del MRE.  
Fuente: Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles.

con el recorte del espejo de agua, y sigue en línea recta hasta acabar en el espacio interno de la edificación. El formato estrecho de estos caminos suscita un movimiento hacia adelante. Burle Marx repite aquí la relación espacial de transposición que configuraría el esquema de circulación a partir de final de los años 1940, con la proyección de verdaderos rasgos en lo que sería el marco de cierre alrededor de la edificación del ministerio. Si en el esquema visto en el proyecto del jardín para la Residencia Odette Monteiro las vías de circulación contornaban la casa ampliando el recorrido trazado, enlazando el conjunto y albergando toda la composición, aquí en el proyecto del jardín para el Ministerio de Relaciones Exteriores Burle Marx utiliza el recurso acuático para circundar y aislar la edificación, dominando y ordenando la propuesta. Aquí muestra los accesos y sólo permite algún contacto a través de las vías que cortan y se irguen desde la superficie acuática.

Proyectadas como planos levemente elevados, las vías introducen una dimensión vertical poco utilizada por Burle Marx hasta el momento<sup>110</sup>. Mientras el acto de recorrer el plano elevado nos aleja e impone respeto por lo que está adelante, volver al nivel de la calle nos aporta la sensación de seguridad al retornar a tierra firme. Son caminos por encima del nivel del suelo que se destacan también por la textura diferente de la superficie, al mismo tiempo que dialogan con el hormigón armado de las columnas (Figura 153). El plano casi estático de agua dialoga a su vez con la superficie reflexiva de los cristales que revisten la caja edificada del ministerio (Figura 154).

<sup>110</sup> Pocos proyectos anteriores puntuaron los elementos verticales en su composición. Algunos ejemplos fueron los jardines para el Ministerio de Educación y Sanidad con sus cancheros en diferentes alturas y el jardín para la Residencia Moreira Salles con sus fuentes que vertían agua verticalmente. De manera más conceptual Burle Marx también trabajó movimientos verticales en el jardín de la Residencia Odette Monteiro, moldeando el terreno y creando efectos en la topografía. Un proyecto que también exploraría bastante esta característica, pero no llegaría a ser construido, fue el jardín para el Acuario del Parque de Flamengo (Río de Janeiro, 1969) – tampoco el Acuario sería ejecutado –, con pasarelas elevadas que proyectarían un recorrido sobre un lago con colecciones de plantas acuáticas, lo que permitiría una mejor visualización y protección del conjunto de visitas predatorias.



CUARTA PARTE \_ Proyecto original de 1965 del jardín para el MRE, con cortes y detalles del lago y sus cajas subacuáticas. | Archivo del Sector de Arquitectura del MRE.

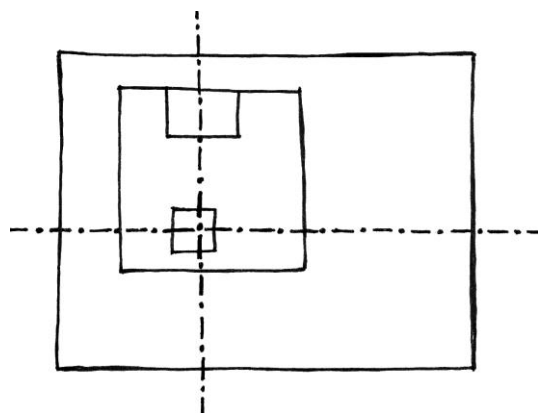


Figura 155 – Formas inscritas unas en las otras definen el conjunto paisajístico-arquitectónico del MRE.

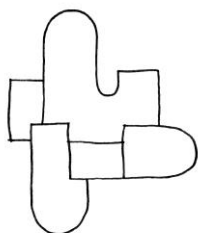
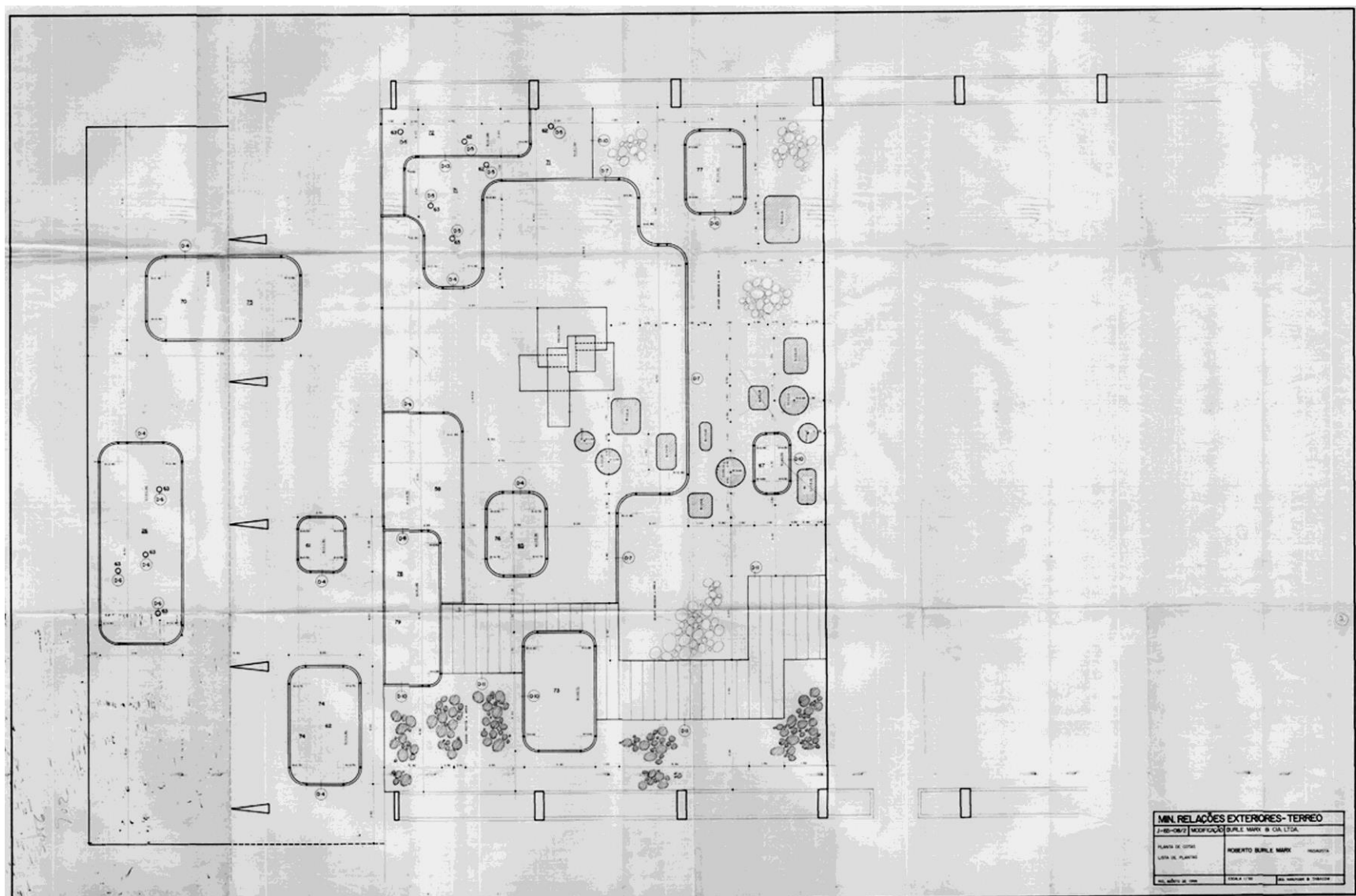


Figura 156 – Esquema de un cantero típico del jardín acuático del MRE.

El elemento acuático y las vías de circulación se disputan la atención dentro de la composición, como era de costumbre en todos los trabajos de Burle Marx. Éstas se destacan por la jerarquía de su forma. Aquél se destaca por la escala que domina toda la composición, al organizar los elementos del conjunto y llamar la atención por el reposo del agua, que admite los movimientos capturados del cielo y del interior de la edificación a través del reflejo de su superficie. Todo debería ser monumental y grandioso, y así Burle Marx responde con su jardín acuático.

Si el paisajismo creado involucra a la arquitectura, la arquitectura a su vez involucra al jardín interno de la terraza, en un juego concéntrico de formas similares (Figura 155). Esta secuencia de capas y relaciones existentes establece una continuidad entre los espacios, y podemos aún decir que la edificación, de menor escala, depende del paisajismo, que es más amplio y lo envuelve, para lograr una relación con el espacio externo. Esa inmersión de las formas adquiere destaque en la composición, al puntuar todo el jardín y aportar complejidad a la interpretación del diseño que, en un principio, podría parecer modesto.

En una segunda lectura, podemos decir que la arquitectura se comporta como una isla dentro del elemento acuático proyectado por Burle Marx, al dialogar con los canteros y los arreglos de piedra que también están dispuestos en este subconjunto paisajístico. De esta forma Burle Marx repite la solución de transportar el paisaje al interior de la superficie acuática, con el uso de diferentes escalas y diferentes estratos, que juntos y sobrepuestos resultan en el paisajismo moderno idealizado por el paisajista. Incluso, el lago admite en su interior cajas subacuáticas y canteros terrestres, algunas aparentes y otras totalmente sumergidas, reveladas apenas cuando visualizamos las secciones elaboradas. Tampoco sus diseños perdían el tratamiento técnico, con diversos detalles que seguían apareciendo desde el proyecto del jardín para el Ministerio de Educación y Sanidad. Los canteros asumían una organización aglomerada aglomerada, compuestos por formas regulares que se solapaban unas a las otras, descomponiendo las formas que, en un principio, serían básicas (Figura 156)



CUARTA PARTE \_ Proyecto original de la segunda versión del jardín interno en la planta baja del Ministerio de Relaciones Exteriores, 1966. | Acervo José Tabacow.

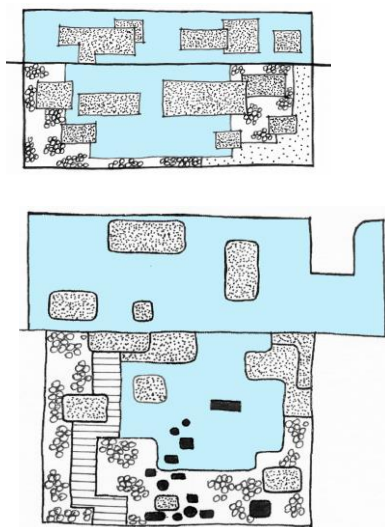


Figura 157 – Trazados definidos en la primera y segunda versiones del jardín interno en la planta baja del MRE.



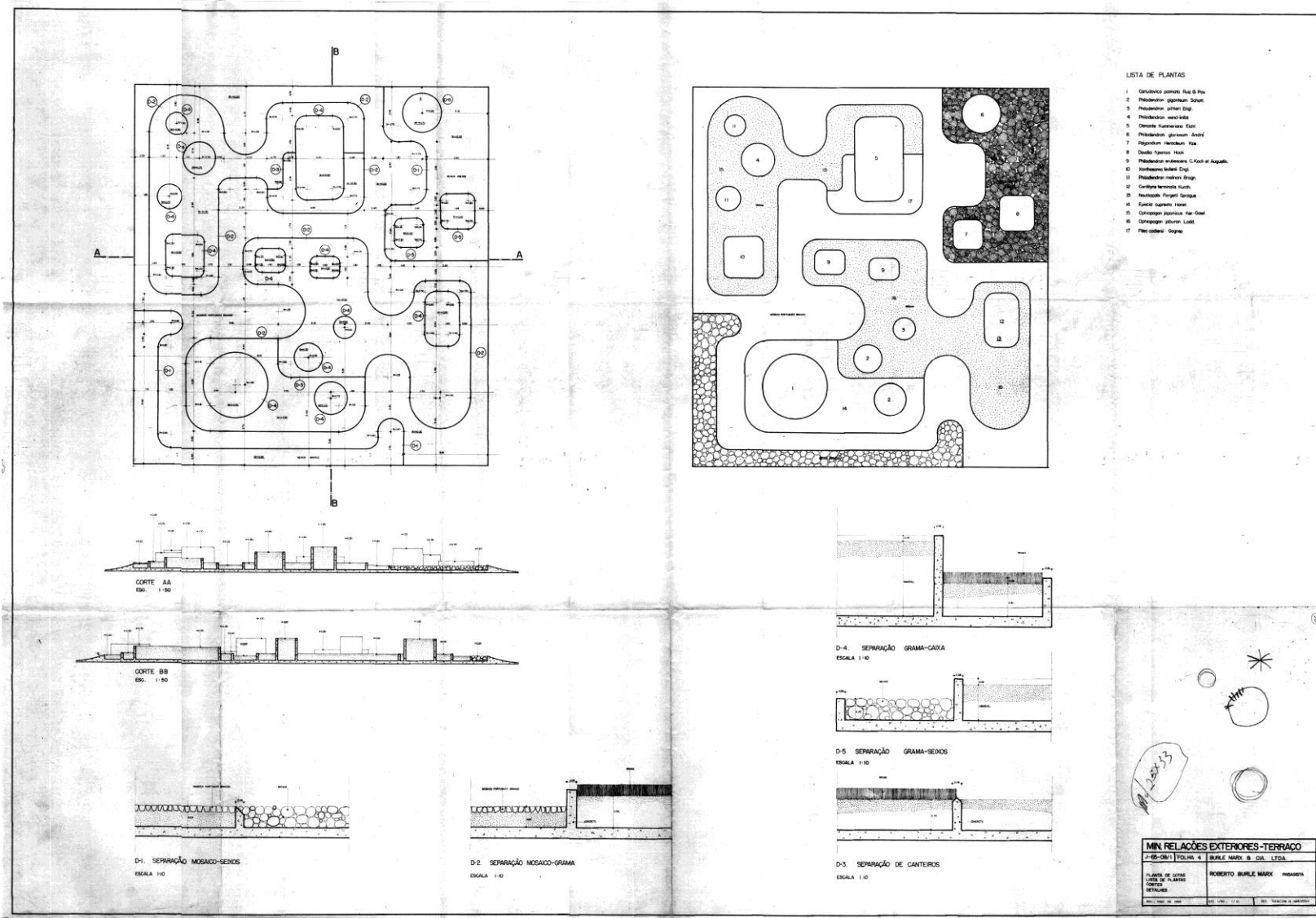
Figura 158 – Canchales en medio al lago y también en las áreas secas del jardín interno en la planta baja.

Fuente: Archivo de la autora.

y ganando destaque por las articulaciones variadas de tamaño, forma y orientación.

Las dos propuestas de diseños para el jardín interno ubicado en la planta baja del Ministerio de Relaciones Exteriores (Figura 157) demuestran que Burle Marx persiguió una continuidad en la composición, al abandonar las formas geométricas ortogonales de 1965 y al asumir el mismo vocabulario de curvas y arreglos de los canchales en los proyectos de 1966, previendo no sólo cajas dentro del lago proyectado, sino también cajas en las áreas secas (Figura 158). Al penetrar en el interior de la edificación la influencia del elemento acuático pierde su fuerza. Si en el jardín interno de la planta baja el lago retrocede y no avanza hacia el límite frontal, el jardín de la terraza se presenta totalmente seco, presentando aún más canchales en formas de cajas, de distintos tamaños y alturas, como una referencia a los jardines externos. Con forma cuadrangular, dispuesto en medio de la malla cuadrada de la estructura del edificio – de 6 m<sup>2</sup> – el jardín de la terraza posee una importante función de elemento central en la terraza de la tercera planta (subrayado en rojo en la Figura 159), donde se realizan las recepciones del ministerio<sup>111</sup>, con las mismas columnatas que componen el jardín acuático externo como panel de fondo. El tratamiento del piso aquí se concibe para permitir al visitante recorrer su interior, a diferencia del jardín acuático externo, más tranquilo y distante del usuario. Si el espacio que lo alberga es un espacio de fiestas y conmemoraciones, abierto a las relaciones, Burle Marx proyectó un jardín que ofrecía diversos visuales e interpretaciones, a veces encerrados en medio de las altas cajas que albergan las vegetaciones, otras veces comportándose como un espacio más fluido que vislumbra el exterior, pero no dejando de imprimir su marca autoral, con líneas típicamente suyas, en una composición que podía apreciarse desde todos los lados y en todas sus dimensiones.

<sup>111</sup> Burle Marx también proyectó y confeccionó una tapicería con motivos geométricos en 1966 para ornamentar la pared del salón de banquetes, al lado de la terraza que alberga el jardín.









CUARTA PARTE \_ Flora del gneis/granito, estudio de detalle para un ambiente en el Zoobotánico de Brasília, 1961. | Tabacow, 2004.



Figura 161 – Tapicería creada por Burle Marx para el Ministerio de Relaciones Exteriores, 1966 (25,50x4,15m).  
Fuente: Fleming, 1996.



Figura 162 – Tapicería creada por Burle Marx para el Centro Cívico de Santo André, 1967 (28,38x3,27m).  
Fuente: Fleming, 1996.

## OTRAS EXPERIENCIAS EN LA NUEVA CAPITAL FEDERAL

La uniformidad impuesta por la ciudad modernista, preocupada con medidas, números e índices muy genéricos que pueden encuadrarse en cualquier lugar, es la gran responsable de la desaparición de la noción de paisaje. Si no fuera por el conocimiento de Lucio Costa acerca del trabajo de Burle Marx y por su estímulo, una vez más, al invitarle a formar parte del equipo que proyectaba la nueva ciudad, Brasilia no tendría la marca paisajística que Burle Marx imprimió a través de sus diversas intervenciones en la recién inaugurada capital brasileña.

Las diversas intervenciones del paisajista en la nueva capital no se resumirían, sin embargo, en los jardines proyectados para las edificaciones gubernamentales<sup>113</sup>, sino también en las otras artes que ya caracterizaban el conjunto de su obra, como la pintura – siempre presente entre sus producciones –, los paneles – los cuales vuelven a aparecer – y las tapicerías – que ganan importancia en este período.

La faceta de tapicero de Burle Marx sería más conocida a partir de la segunda mitad de los años 1960. El salón de banquetes del mismo Ministerio de Relaciones Exteriores, cuyo paisajismo también había

---

<sup>113</sup> Burle Marx proyectó en Brasilia, además de los jardines para el Ministerio de Relaciones Exteriores, de los jardines para el Ministerio de Justicia, de la plaza del Cuartel General del Ejército Brasileño y de los jardines para el Tribunal de Cuentas de la Unión (analizados en este capítulo), otros jardines para edificaciones no gubernamentales, como los de la Residencia del Embajador de los Estados Unidos de América, de la Residencia del Embajador de la República Federal de Alemania, del Santuario Dom Bosco, del Banco de Brasil, de la Residencia del Vice-Presidente de la República y del Teatro Nacional de Brasilia, además del Parque Zoológico, del Parque Recreativo Rogério Pithon Serejo Farias y del Parque de la Ciudad Sarah Kubitschek. El proyecto de paisajismo para la ciudad de Brasilia, sin embargo, no estaría a cargo de Burle Marx. La relación entre el paisajista y el entonces Presidente de la República Juscelino Kubitschek era tensa desde el proyecto del Complejo de Pampulha, el cual no se le pagó. Hasta el fin de su mandato en 1961 Burle Marx no asumiría ningún proyecto en Brasilia.





CUARTA PARTE \_ Tapicería creada por Burle Marx y ejecutada por Tecelagem Parahyba, 1971 (5,00x2,75m). | Frota, 1994.



Figura 163 – *Abstrato*, 1967.  
Fuente: Lisboa, 2004.



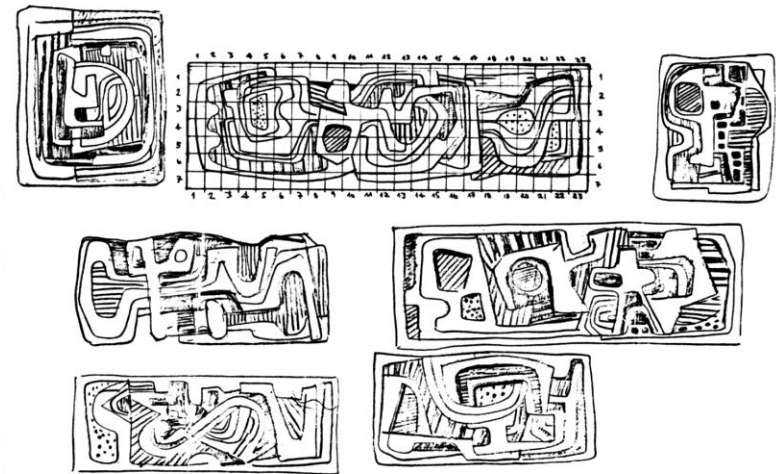
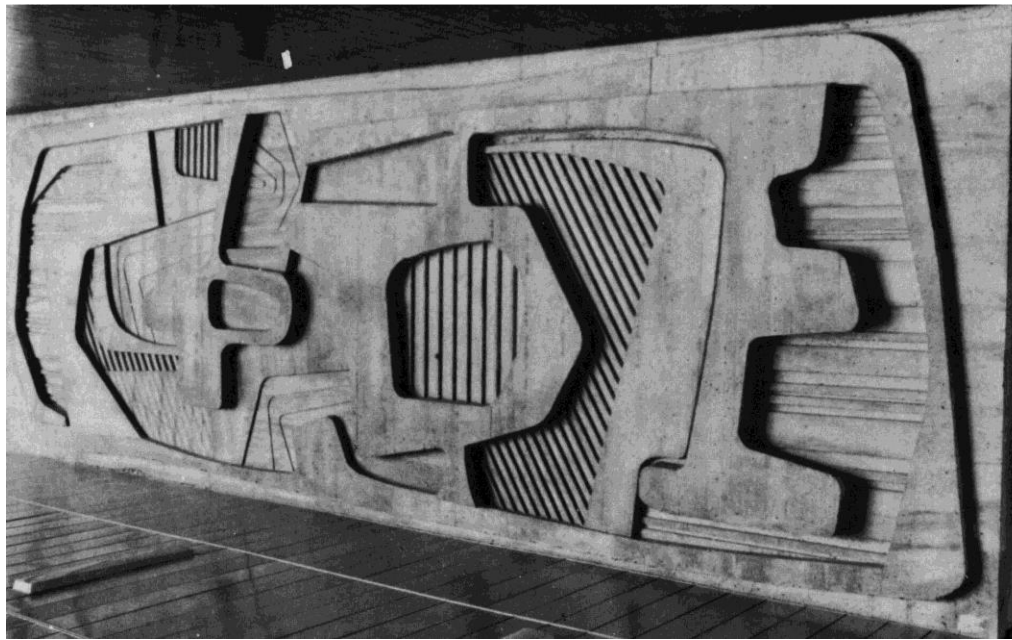
Figura 164 – *Pithecolobium tortum*, 1964.  
Fuente: Montero, 2001.

sido proyectado por Burle Marx, recibiría la tapicería de su autoría. Debido a la dimensión de ésta, la obra (Figura 161) estaba compuesta por cinco tapicerías menores, cada una, según Fleming (1996, p. 112), “baseada numa diferente região ecológica do Brasil – a caatinga, o cerrado, o litoral rochoso, a floresta amazônica e o pantanal”. Vemos aquí un modelo de composición similar al adoptado en el proyecto de la Plaza de Casa Forte, al inicio de su carrera. En ambos ejemplos los elementos constituyentes están dispuestos lado a lado, presentando una extensa conformación y favoreciendo la lectura al observador de cada una de sus partes, en una secuencia rítmica y educativa que agradaba a Burle Marx. Si en el proyecto de la Plaza de Casa Forte cada una de las tres partes representaba un grupo de plantas específico – flora americana, flora amazónica y flora exótica – en la tapicería del Ministerio de Relaciones Exteriores cada una de las cinco partes representaba una región ecológica de Brasil, lo que demostraba una mayor habilidad y conocimiento por parte del paisajista en lo que se refiere al paisaje brasileño que tanto investigaba<sup>114</sup>.

El modelo de los trazados de la tapicería del ministerio, cuando lo comparamos a la también extensa tapicería producida en el año siguiente para el Centro Cívico del Municipio de Santo André, en el estado de São Paulo (Figura 162), o también a otra tapicería de 1971, presenta una cierta similitud con las pinturas del mismo período (Figura 163). Son conjuntos de líneas paralelas que estrían el fondo, cambiando su color y aportando movimiento a la composición, asemejándose a veces a las raíces de vegetaciones. Son a su vez segmentos de círculos distintos, interceptados por otras secciones de curvas, en un juego de intersecciones y sustracciones que revelan los colores intensos que Burle Marx ya había

---

<sup>114</sup> Este regreso a las intenciones del inicio de su carrera confirma la incesante búsqueda y la acumulación de experiencias que el paisajista coleccionaba en su paleta artística, y encuentra paralelo en el esquema analizado para el Ministerio de Relaciones Exteriores – y que será repetido también en el Ministerio de Justicia, en la Plaza del Cuartel General del Ejército Brasileño y en el Tribunal de Cuentas de la Unión – donde rescata la configuración básica de los proyectos del inicio de su carrera, reinterpretados y dotados de formas más modernas y reconocidamente suyas.



CUARTA PARTE \_ Detalle del panel en hormigón aparente para el Centro Cívico de Santo André, 1967 (26,38x3,27m) y estudios de Burle Marx para los paneles en hormigón. | Mary, 1970 (izquierda); Motta, 1986 (derecha).





Figura 165 – Detalle del mural escultórico para el Edificio Manchete, Río de Janeiro, 1969.  
Fuente: Motta, 1986.



Figura 166 – Jardín de las Naciones, Viena, 1963.  
Fuente: Siqueira, 2001.

introducido en sus pinturas, con especial énfasis en los tonos cálidos – rojo, naranja y amarillo – y en los azules. Algunos oleos sobre lienzo y dibujos en nanquín realizados también en este período, como “*Pithecolobium tortum*”, de 1964 (Figura 164), muestran motivos claramente reconocibles como formas vegetales, coberturas de bambú – que Burle Marx generalmente utilizaba en sus viveros de plantas – y escenas de la naturaleza, en continuidad y profundización de la técnica de representación de los detalles en sus pinturas, lo que permite mostrar las venas de hojas como si se tratara del estudio de la anatomía vegetal de las plantas que colectaba y cultivaba, como hemos comentado en el capítulo anterior.

Para el Centro Cívico de Santo André, Burle Marx proyectaría tres paneles en hormigón aparente, adoptando este material como símbolo del modernismo entonces en boga en su vocabulario artístico. Las mismas líneas de las tapicerías y pinturas pueden identificarse aquí, moldeando el hormigón y desarrollando texturas que suavizan la brutalidad del material. Otros paneles similares también verían la luz en este período, como el mural escultórico para el Edificio Manchete, de 1969 (Figura 165), el cual presentaba un movimiento de llenos y vacíos, al trabajar la luz y la sombra en medio de la vegetación vertical.

*“Os painéis em si eram composições de retângulos e quadrados ligados entre si, recuados, projetados, algumas vezes vazados, revelando a paisagem ao fundo. São sempre interessantes de se ver, tendo vida própria uma vez que cada uma das formas conduz o olhar para outra; mas mudam completamente no decorrer do dia, pois o movimento do sol produz uma série de sombras diferentes”* (Fleming, 1996, p. 85).

El Jardín de las Naciones en Viena, de 1963 (Figura 166), es uno de los dos ejemplos de intervenciones de Burle Marx en Europa. Presenta un muro de hormigón con caídas y espejos de agua, lo que refuerza el lenguaje burlemarxiano del uso del elemento acuático y de la verticalidad y el movimiento dado a este elemento, desde el proyecto para la Residencia Moreira Salles, como un ensayo para el éxito del proyecto del Ministerio de Justicia en Brasilia, el cual analizaremos en seguida. Otro proyecto en Europa



CUARTA PARTE \_ Dibujo del mural interior del Hospital Souza Aguiar con piedras portuguesas y piedras en colores, 1966 (16,50x3,50m). | Montero, 2001.



Figura 167 – Jardines para los seis patios internos de la UNESCO, París, 1963.  
Fuente: Acervo Burle Marx & Cia.

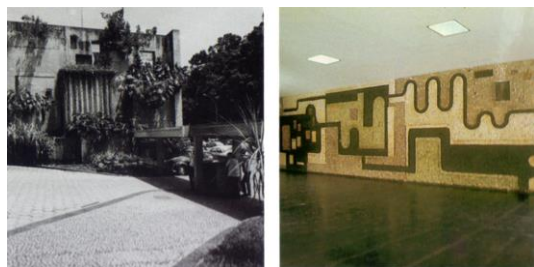


Figura 168 – Muro escultórico externo en hormigón aparente y panel interno del Hospital Souza Aguiar, Río de Janeiro, 1966.  
Fuente: Montero, 2001.

sería el de los jardines para los seis patios internos del edificio de la UNESCO, en París (Figura 167). En éste, es evidente la similitud en los trazos y formas con los de los canteros del Ministerio de Relaciones Exteriores en Brasilia, el cual se proyectaría dos años después.

El Hospital Souza Aguiar, en Río de Janeiro, acogería dos murales producidos por Burle Marx en 1966 (Figura 168). El primero, externo, aprovechó una vez más las posibilidades de las cajas de hormigón aparente, que a su vez integraban vegetación, trabajando también los efectos de luz y sombra en los relieves y aperturas, así como en el panel del Edificio Manchete. Según Motta (1996, p. 126), esta solución de verticalidad de los jardines en la ciudad sería “*uma especulação sugestiva, que aponta novos caminhos para as áreas verdes nas cidades dos edifícios de muitos andares*”. En el segundo, el mural interno del hospital de piedra portuguesa y piedras semipreciosas, es de gran importancia por mostrar la faceta mosaquista de Burle Marx, no solo en los murales, como ya hemos podido ver en obras como el panel de la Residencia Moreira Salles, sino también en el diseño del piso, cada vez más elaborado.

Durante mucho tiempo Burle Marx demostró su interés por el arte del mosaico. Su obra en este campo era vasta y estaba dotada de personalidad propia, en gran parte abstraccionista. Los murales de mosaico, muchas veces con piedras brasileñas semipreciosas, como es el caso del panel para el Hospital Souza Aguiar, reflejan sus experiencias en el diseño de joyas que venía realizando desde la década anterior. Los diseños para los pisos, a su vez, generalmente en piedra portuguesa, adquirieron cada vez más destaque y cuidado por parte del paisajista en sus proyectos. Si en los proyectos anteriores el trazado de las vías de circulación protagonizaba a veces el escenario paisajístico, principalmente con la solución para la Plaza Duque de Caxias en Brasilia, sería más evidente el tratamiento de este elemento en los proyectos, repitiendo el vocabulario desarrollado por el artista durante este período, haciéndose

posible identificar diversas líneas y modelos ensayados en los paneles y murales presentados, como veremos en seguida.

No podríamos dejar de lado, dentro del campo de producción de mosaicos para pisos, el diseño que Burle Marx concibió para las aceras de la Avenida Atlântica – la avenida que transcurre a lo largo de la playa de Copacabana en Río de Janeiro –, de 1970, inserida en una reforma urbana que incluía la duplicación de la avenida en toda su extensión. Para esta acera, que bordearía la playa, el paisajista mantuvo el diseño de las curvas existentes, sugiriendo, sin embargo, el paralelismo con las olas del mar<sup>115</sup>. El diseño propuesto para el cantero central y para la acera junto a los edificios de la avenida (Figura 169) se contextualizaba en la producción de este periodo, con elementos, líneas, estrías, formas y curvas que nos remiten automáticamente a las tapicerías, a los murales y a las pinturas producidas y presentadas aquí. Como un diseño cuidadosamente elaborado en nanquín, Burle Marx creó un modelo propio, identificado y reconocido en Brasil y en el mundo entero.

*“Assim, a pavimentação foi feita com o tradicional mosaico de pedras portuguesas, em um desenho que só ele poderia ter imaginado. Aí estão as grandes extensões e curvas, as linhas grossas e as linhas finas, a elegância, a lógica de seus projetos para painéis de azulejos e muros de concreto aparente. Aqui e ali um trecho onde o tradicional desenho em ondas foi inserido nos desenhos originais, e as cores são preto, branco e vermelho, as cores usadas pelos ceramistas indígenas da América do Sul. Talvez haja uma influência das pinturas faciais feitas pelos índios da Amazônia, e, se houver, nada mais apropriado”* (Fleming, 1996, p. 121).

<sup>115</sup> El diseño internacionalmente conocido de las olas de la playa de Copacabana ya existía cuando Burle Marx intervino en el piso, aunque las olas estaban dispuestas de forma perpendicular al mar. Burle Marx mantuvo el diseño de las olas – diseño que el paisajista ya había incluido en su vocabulario e inserido en otros proyectos – pero de esta vez dispuesto de forma paralela a las olas del mar y con un diseño propio para el cantero central de la avenida duplicada y para la acera junto a los edificios, al otro lado de la avenida.

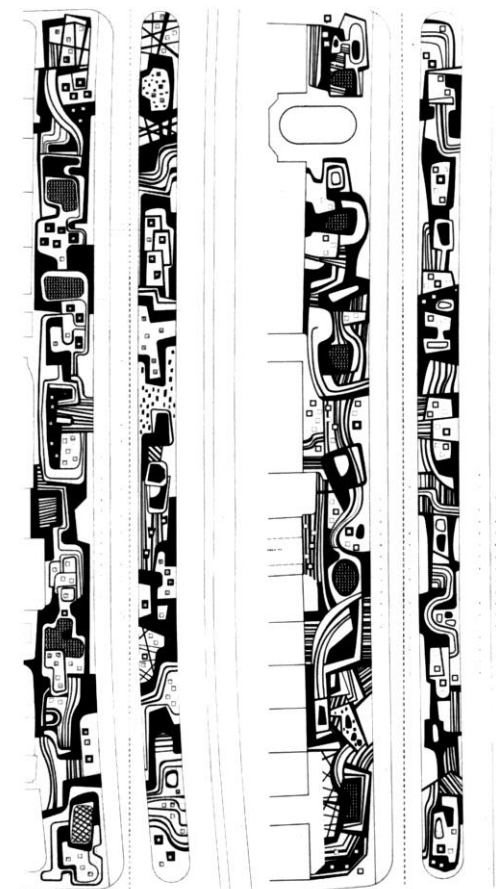


Figura 169 – Dibujo de las aceras que bordean la Playa de Copacabana, 1970.  
Fuente: Burle Marx, 1982.

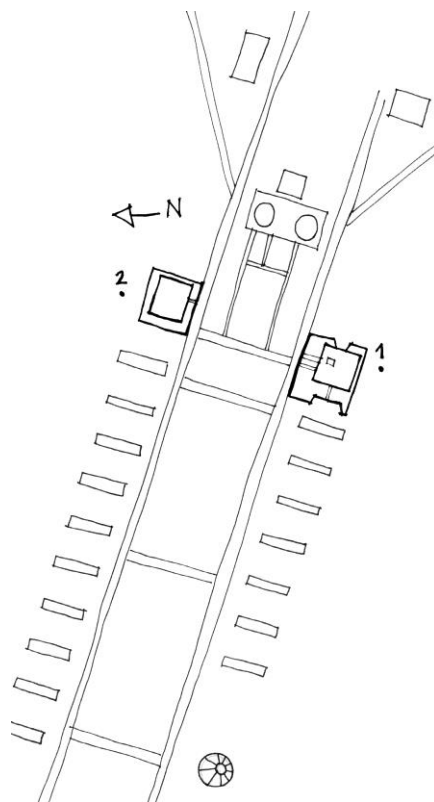


Figura 170 – Dibujo con la ubicación del Ministerio de Justicia (2) frente al Ministerio de las Relaciones Exteriores (1). Entre ellos, el eje monumental de Brasilia con los otros ministerios y la Catedral a oeste, y la Plaza de los Tres Poderes a este.

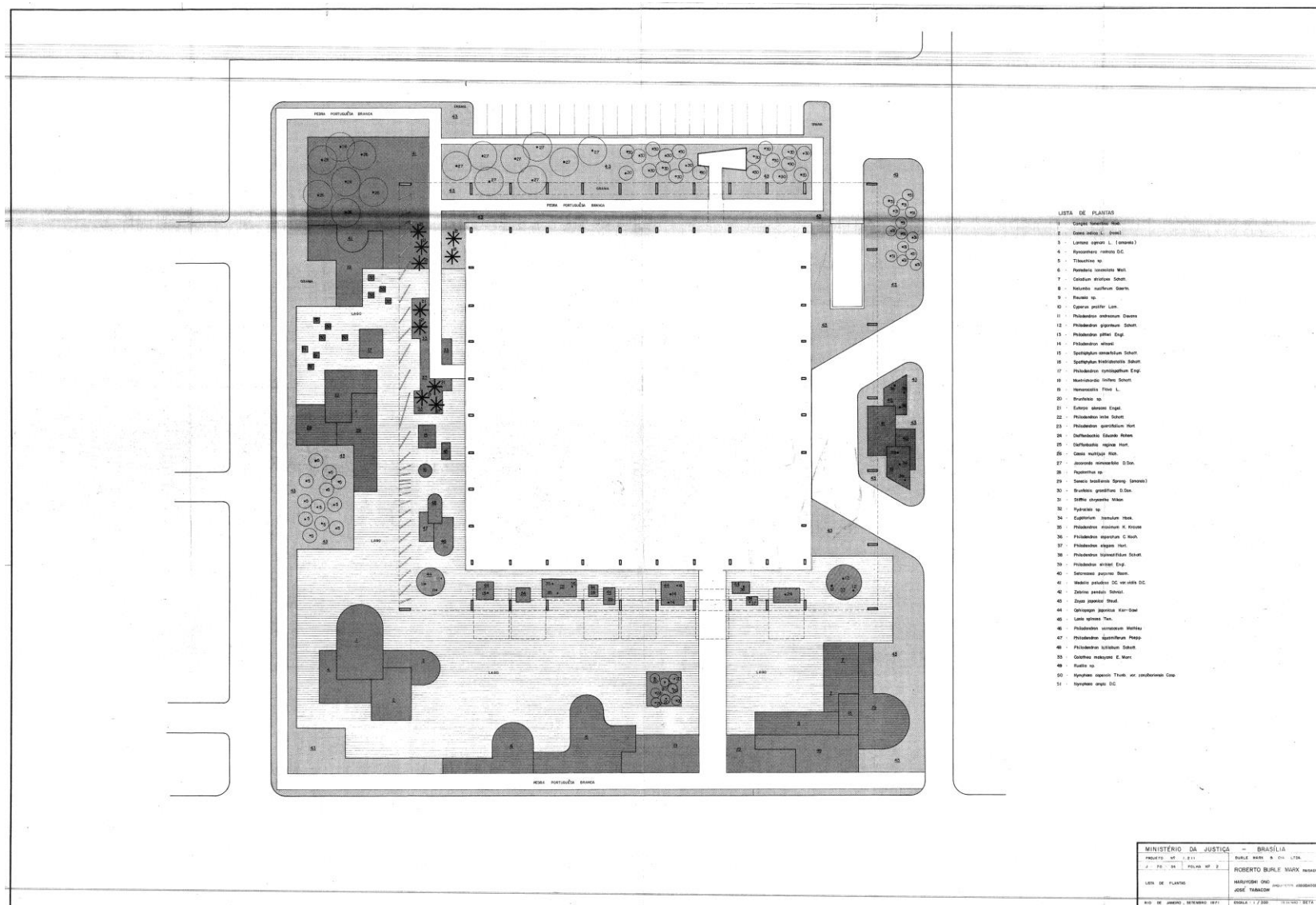
### ***Ministerio de Justicia***

El proyecto del jardín para el Ministerio de Justicia, de 1970, presenta una solución en planta muy similar al proyecto para el Ministerio de Relaciones Exteriores, con dimensiones y formas que parecen, en un primer momento, reflejar el proyecto anterior, que se encuentra al otro lado del eje monumental de Brasilia (Figura 170). La arquitectura de los ministerios también presenta similitud<sup>116</sup>, con la misma solución de malla de pilares externa al volumen de las edificaciones. El Ministerio de Justicia, sin embargo, evita la simetría evidente de su vecino.

Pocas son las obras que hacen referencia al proyecto de Burle Marx para el jardín del Ministerio de Justicia, quizás por la comentada similitud con el Ministerio de Relaciones Exteriores. Insistimos, sin embargo, en ese análisis y comparación por dos motivos principales: primero, el proyecto para el jardín del Ministerio de Justicia se realizaría cinco años después del proyecto para el Ministerio de Relaciones Exteriores, tiempo suficiente para que el paisajista optara por diferentes opciones proyectuales, lo que nos permite así un mejor análisis de la trayectoria de su trabajo. Segundo, porque algunas soluciones adoptadas, principalmente las relacionadas con el movimiento de las aguas, marcaron la forma de proyectar del paisajista y se consolidaron definitivamente como elementos de proyecto, antes sólo elementos de experimentación, que serán ampliamente utilizados en sus futuros trabajos.

La característica centralizadora de las composiciones de Burle Marx continúa presente en el Ministerio de Justicia, al presentar nuevamente en la arquitectura el elemento interior, hacia donde todo converge. Alrededor de ese centro, vías de circulación bordean y pasean por el jardín, en un esquema distinto al utilizado en el anterior proyecto del Ministerio de Relaciones Exteriores.

<sup>116</sup> Proyecto arquitectónico del Ministerio de Justicia también de Oscar Niemeyer.





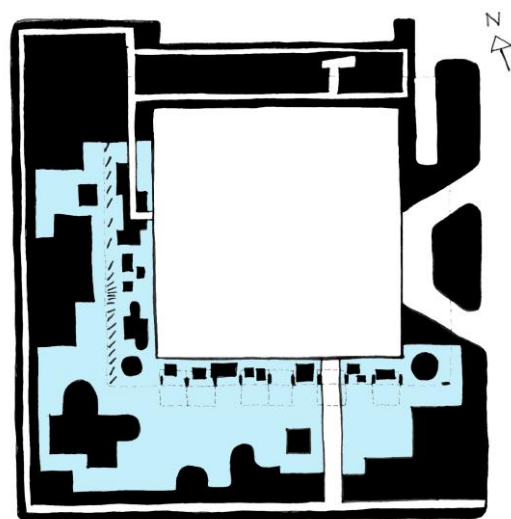


Figura 171 – Esquema de circulación del jardín del Ministerio de Justicia.

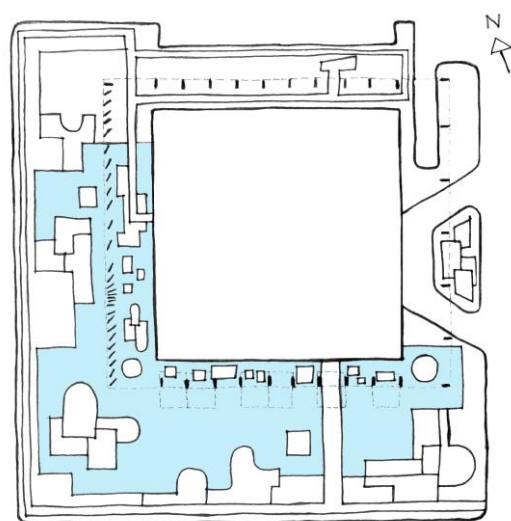


Figura 172 – Esquema del jardín para el Ministerio de Justicia.

Si en el vecino de enfrente las vías eran rectas y lineales, cruzando el jardín acuático, en el trazado para el Ministerio de Justicia a Burle Marx parece importarle otro punto importante trabajado en sus primeros proyectos, el paseo perimetral. La vía de circulación (Figura 171) parte de la edificación en la fachada principal y, en lugar de atravesar el espejo de agua hacia el otro extremo, experimenta una interrupción y se bifurca para los dos lados, ampliando las opciones de paseo. Esa ramificación contorna todo el jardín por el lado oeste, bordea su límite y proporciona una visualización del conjunto a través de varios ángulos diferentes, hasta alcanzar el fondo de la edificación, donde regresa y encuentra una entrada lateral para volver al interior del edificio – en un esquema en el que rescata la solución para el jardín de la Residencia Odette Monteiro, también con la jerarquización de las vías, siendo la del fondo secundaria en relación con la principal que contorna parte del edificio. Las vías de circulación no dejan, sin embargo, de cruzar el elemento acuático a través de planos elevados, lo que nuevamente aporta la dimensión vertical que ya había sido trabajada en el Ministerio de Relaciones Exteriores, y que aquí alcanzaría el ápice de su concepto con caídas de agua que emanan de la edificación y se dirigen hacia el lago, unificando arquitectura y paisajismo en una sola propuesta<sup>117</sup>.

El jardín, también acuático, envuelve parcialmente la edificación del ministerio (Figura 172), lo que viene a modificar la estrategia del proyecto contiguo. Solamente el lado oeste está ocupado por el elemento acuático – el cual bordea las fachadas principal y lateral –, y exactamente es este espacio el que recibe un tratamiento diferenciado en la secuencia de pilares. Esta solución puede entenderse como un reflejo del modelo del Ministerio de Relaciones Exteriores, que experimentó en su fachada orientada

<sup>117</sup> Algunos proyectos posteriores a la etapa de Brasilia, y que, por lo tanto, no serán tratados en este trabajo, desarrollan esta idea de los movimientos verticales. Los juegos de agua proyectados en el Ministerio de Justicia son también una introducción de lo que sería presentado en los proyectos de los jardines para la Fazenda Vargem Grande (Areias, São Paulo, 1979) y de los jardines para el Banco Safra (São Paulo, 1982).



CUARTA PARTE \_ Elementos de hormigón que se proyectan en la fachada del Ministerio de Justicia. | Marcel Gautherot, acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 173 – Jardín acuático que se adentra en el volumen del edificio del Ministerio de Justicia.

Fuente: Archivo de la autora.



Figura 174 – Las caídas de agua traen movimiento al jardín y descomponen los reflejos del edificio, que parece flotar.

Fuente: Archivo de la autora.

hacia el eje monumental el cantero ampliado y la vista reproducida en la única perspectiva existente para el conjunto. Si la arquitectura quiebra el modelo de repetición de los pilares en el lado oeste, con el giro y la distribución de los apoyos en una secuencia aritmética, en la fachada principal ésta presenta fuertes elementos también en hormigón para servir como caídas de agua y facilitar la transición con la propuesta paisajística de Burle Marx. El jardín responde con su espejo de agua también asimétrico – realzando igualmente las fachadas oeste y sur, la principal – y se adentra con este elemento acuático a través de los pilares (Figura 173), lo que fortalece aún más la ya comentada fusión entre arquitectura y paisajismo que estaba presente en las obras de este período.

En el plano vertical, el proyecto para el Ministerio de Justicia subraya los movimientos ensayados anteriormente en las pequeñas fuentes de la pared de azulejos de la Residencia Moreira Salles. Al marcar la propuesta de este proyecto e influir también en el plano horizontal, el elemento acuático no se presenta apenas como un espejo, pues la caída de agua aporta movimiento y altera el reflejo de la edificación (Figura 174), rechazando el reposo del agua característico de la propuesta para el Ministerio de Relaciones Exteriores. Ahora bien, las formas de los canteros remiten principalmente al diseño del jardín interno de la planta baja del Ministerio de Relaciones Exteriores, con una mezcla de líneas rectas y curvas, característico del estilo burle Marxiano que se definía, repitiendo también el esquema de islas de vegetación que trasladan el paisaje al interior de la superficie acuática.





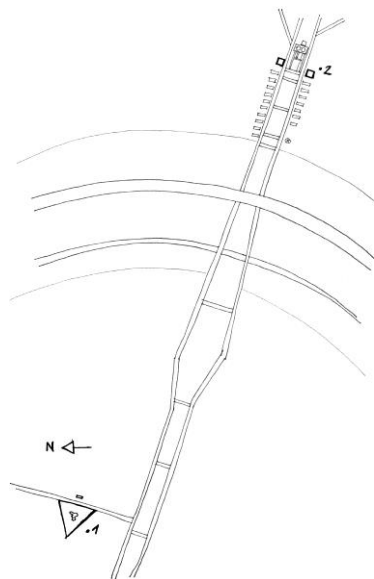


Figura 175 – Dibujo con la ubicación de la Plaza Duque de Caxias (1) en relación al eje monumental de Brasilia y los otros ministerios estudiados en este capítulo (2).



Figura 176 – Esquema de la Plaza Duque de Caxias.

### ***Plaza Duque de Caxias (Plaza del Cuartel General del Ejército Brasileño)***

En los años 1970, Burle Marx desarrolló varios proyectos en Brasilia además del jardín para el Ministerio de Justicia, entre los que se incluye el de la plaza para el Cuartel General del Ejército Brasileño. La Plaza Duque de Caxias, también conocida como plaza triangular o plaza de los cristales, situada en el otro extremo del eje monumental de la ciudad, al oeste (Figura 175), presenta una forma que sugiere de inmediato la idea de equilibrio. Al observar la planta baja de la plaza (Figura 176), que presenta uno de sus lados descansando en la parte inferior del diseño (lo que incluso indica la entrada principal en el medio), el triángulo constituye una figura extremadamente estable. Y esta estabilidad característica de la forma de plaza se refleja también en los demás conceptos desarrollados por el paisajista para ese proyecto.

Los tres vértices que configuran el triángulo están presentes en los diseños del paisajista – tanto en el proyecto original como en el diseño a color – realzando la forma, a pesar de que interiormente los canteros no llegan a tocar las puntas. Éstos son biselados y redondeados, se alejan de los vértices y subrayan la continuidad de las superficies y sus contornos, al tiempo que inducen un movimiento hacia dentro. Las aristas, a su vez, son solamente tocadas en la parte inferior, a partir de un diseño esmerado del piso de piedras portuguesas que señala la entrada principal de la plaza.

A lo largo del límite del triángulo, se puede vislumbrar también un espacio perimetral en los moldes de los proyectos desarrollados en los años 1930 y reinterpretados en proyectos tardíos, como en el trazado para el Ministerio de Justicia. Este espacio experimenta los repliegues de los canteros y del diseño del piso, y acepta entradas en la parte superior, confundiéndose con la sinuosidad de los jardines, así como se introdujo en el proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho iniciado en 1938 y finalizado casi 15 años después. Solamente en la parte frontal – con respecto a la calle y al ministerio – este espacio se ve interrumpido por la entrada principal, centrada y alineada con el restante de la composición y con su entorno.





CUARTA PARTE \_ Dibujo original de la Plaza Duque de Caxias. | Frota, 1994.



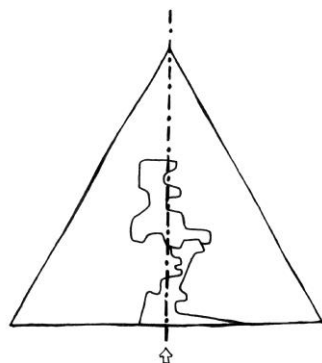


Figura 177 – Esquema de composición de la Plaza Duque de Caxias, con el lago y la entrada principal a lo largo de una línea axial.



Figura 178 – Camino en piedras portuguesas que separa el lago y el cantero de plantas acuáticas.  
Fuente: Siqueira, 2001.

El equilibrio de la composición se fortalece con el esquema axial conformado por la entrada principal, camino y lago central, lo que sugiere un eje que divide el espacio en dos partes simétricas, y obedece a su vez a la regularidad propuesta por la propia forma triangular (Figura 177).

El lago se presenta otra vez como un elemento protagonista y central en la composición, lugar hacia donde convergen las vías internas, sobre el cual cruza un camino elevado (Figura 178) y desde donde emergen islas de vegetación y esculturas en hormigón, repitiendo una vez más la idea de la verticalidad común en los proyectos de Burle Marx en Brasilia. El proyecto de la Plaza Duque de Caxias fue concebido sobre un terreno con formaciones rocosas de piedras cristalinas, lo que inspiró al paisajista en su propuesta de esculturas imitando cristales que emergían del agua. El paisaje se asemeja a un rompecabezas en el que se alterna el agua, la vegetación y el piso.

*“Em Brasília, o estudo do ambiente local conduziu o interesse do paisagista para os cristais – encontrados em profusão no solo da nova capital. No jardim do Ministério do Exército, a geometria dinâmica dessas formas cristalinas é convertida em esculturas de concreto, no meio de um lago, no desenho dos canteiros retilíneos e de arestas marcantes ou no encaixe das formas da Praça Triangular”* (Siqueira, 2001, p. 96).

La verticalidad trabajada y comentada en el proyecto del Ministerio de Relaciones Exteriores encuentra aquí en la Plaza Duque de Caxias la similitud y la expresión máxima dentro de los proyectos desarrollados hasta este momento por Burle Marx. Los caminos elevados cruzando el lago remiten a las vías del primer proyecto, y la elevación de las esculturas de hormigón también se asemeja a los conjuntos de piedras que dialogaban con las columnatas de aquella edificación. Aquí en la Plaza del Cuartel General de Ejército Brasileño el conjunto de esculturas encuentra paralelismo con el obelisco que ondea la bandera de Brasil al otro lado de la Avenida del Ejército, a la vez que subraya la forma orgánica



CUARTA PARTE \_ Vista general de la Plaza Duque de Caxias a partir del conjunto del Cuartel General. | Siqueira, 2001.



Figura 179 – Dibujos en el piso formados por mosaicos de piedras y cancheros en colores.  
Fuente: Siqueira, 2001.



Figura 180 – Grupos de piedras en hormigón en contraposición con la estructura curva del Cuartel General del Ejército al fondo.  
Fuente: Eliovson, 1991.

de la estructura curva en la entrada del conjunto de edificaciones<sup>118</sup>, que evita la estabilidad y el equilibrio que el proyecto de Burle Marx ofrece en su organización espacial. El diseño de los cancheros y del piso, sin embargo, rescata el trazado característico de Burle Marx, en el que las líneas curvas y rectas se armonizan, con un resultado propio y moderno.

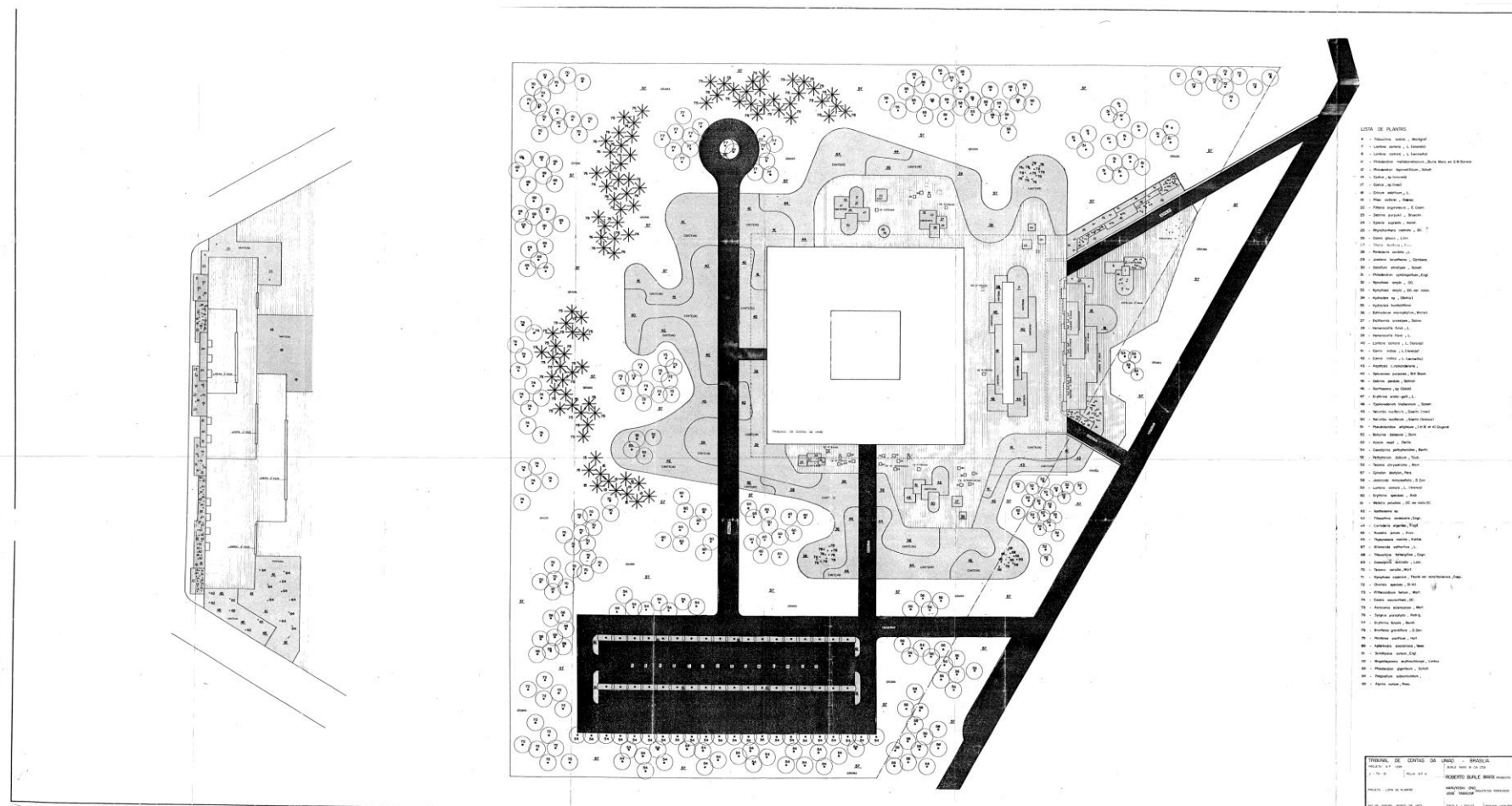
La geometría propia de Burle Marx se afirmaba otra vez con líneas puras y menos rocambolescas, apareciendo angulaciones vistas por primera vez en el diseño para el jardín de la Residencia Burton Tremaine, tanto en el diseño del piso (Figura 179) como tridimensionalmente en el tallado de las esculturas de hormigón (Figura 180).

*“As bacias compostas por Burle Marx, quando não são bacias naturais, quase sempre ostentam formas geométricas fortemente acentuadas. Linhas retas, freqüentemente quebradas, determinam suas margens às vezes levemente arredondadas nos ângulos. Sob esse aspecto, o exemplo mais notável é a praça triangular, concebida para o Ministério das Forças Armadas em Brasília. As esculturas de concreto, bem como o obelisco que se perfila ao fundo, repetem, na estrutura piramidal, a forma geral do jardim desenhado em triângulo”* (Leenhardt, 2000, p. 29).

---

<sup>118</sup> Proyecto arquitectónico del Cuartel General del Ejército Brasileño también de Oscar Niemeyer.





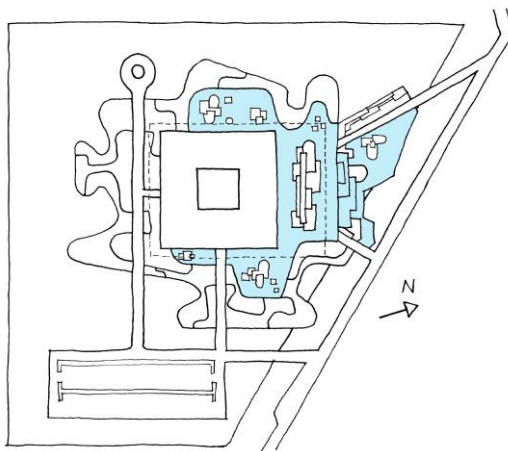


Figura 181 – Esquema del jardín para el Tribunal de Cuentas de la Unión.

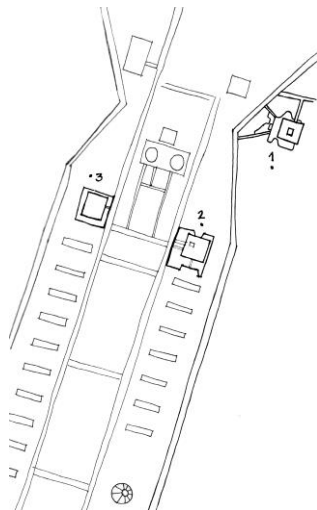


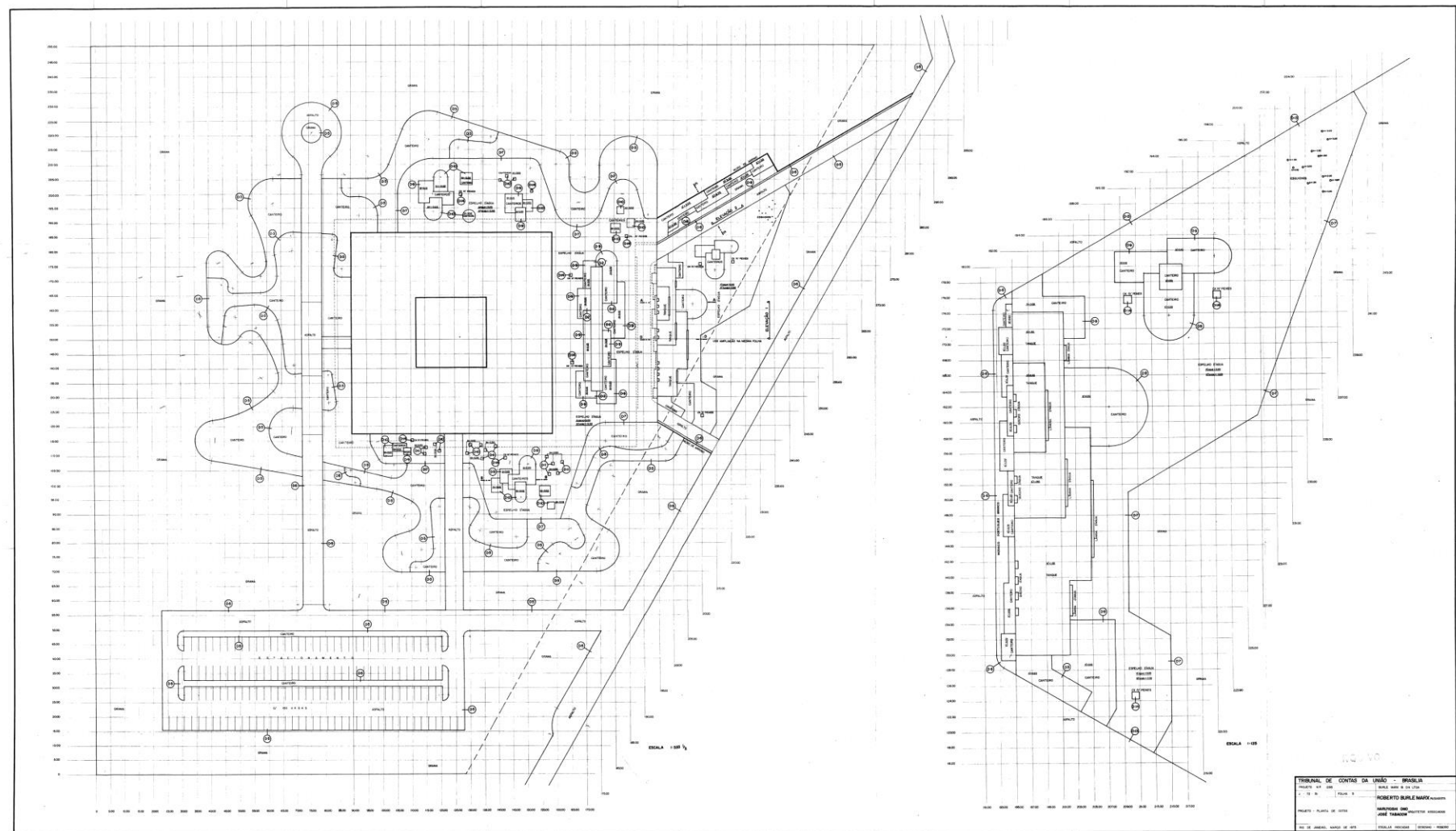
Figura 182 – Dibujo con la ubicación del Tribunal de Cuentas de la Unión (1) cercano a la Plaza de los Tres Poderes y a los Ministerios de Relaciones Exteriores (2) y de la Justicia (3).

### **Tribunal de Cuentas de la Unión**

*“Alguns dos melhores projetos de Burle Marx localizam-se em terrenos devastados, nos quais conseguia erguer jardins com qualidades regeneradoras. Nas terras do Planalto Central, entretanto, a devastação empreendida para dar lugar à nova capital brasileira traz uma nota particular de melancolia. No jardim do Tribunal de Contas (projeto de César Alvarenga) podemos perceber como os seus recursos mais característicos – o encaixe lúdico dos canteiros, as ilhas de vegetação, as elevações artificiais, o uso de espelhos d’água, chafarizes e cascatas, a interpenetração de jardim e fachada – incorporam poeticamente a vastidão árida de Brasília e uma certa monotonia arquitetônica, apontando de forma sutil, porém decisiva, a falência daqueles ideais estéticos e culturais que haviam fundado a sua prática paisagística, mas que se tornaram incapazes de garantir a fusão de natureza e civilidade”* (Siqueira, 2001, p. 102).

Esta citación es una de la pocas referencias al proyecto de paisajismo para el Tribunal de Cuentas de la Unión, en Brasilia, desarrollado por Burle Marx en 1973 (Figura 181) y publicado en un libro monográfico sobre la vida y obra del paisajista. No existe ningún otro análisis detallado del proyecto como tampoco la publicación de los diseños originales. Como hemos comentado en la introducción de este trabajo, resulta difícil encontrar estudios que presenten un análisis metódico de los proyectos de Burle Marx, ya que la mayoría consisten en un breve repaso de sus obras más renombradas. Podemos encontrar dos sucintas referencias en los libros de Eliovson (1991, p. 145) y también, recientemente, en Montero (2001, p. 128), en el que relata:

*“En este edificio, la opción fue convertir las terrazas de varios niveles en espejos de agua, vinculados unos con otros por cascadas de caída fuerte y ruidosa, en contraste con los vegetales de aspecto liviano como plumas. En los lagos se construyeron islas de formas geométricas, con plantas cubresuelos de un color único. El patio interno, ubicado en el nivel superior, está modelado en concavidades y convexidades, revestidos de piedras blancas, con zonas vacías para soporte de arbustos y epífitas. El piso blanco y ondulado contrasta violentamente con os planos perpendiculares negros y brillantes de las fachadas que los limitan”*



CUARTA PARTE \_ Proyecto original del jardín para el Tribunal de Cuentas de la Unión (proyecto con planta de cotas). | Archivo del Sector de Arquitectura del MRE.





Figura 183 – Agua en reposo en el jardín de la planta baja y fuentes que la mueven desde niveles superiores hacia los inferiores.  
Fuente: Montero, 2001.

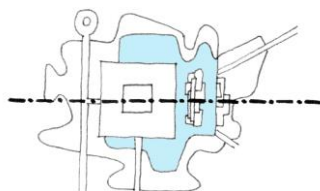


Figura 184 – Esquema de composición del jardín para el Tribunal de Cuentas de la Unión, con lago, isla de vegetación y fachada principal a lo largo de una línea axial.

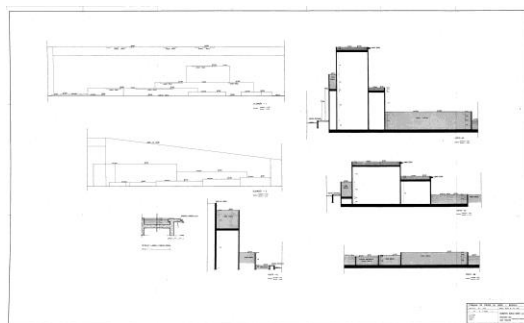


Figura 185 – Proyecto original del jardín para el Tribunal de Cuentas de la Unión (proyecto con elevación, detalle y sección).  
Fuente: Archivo del Sector de Arquitectura del MRE.

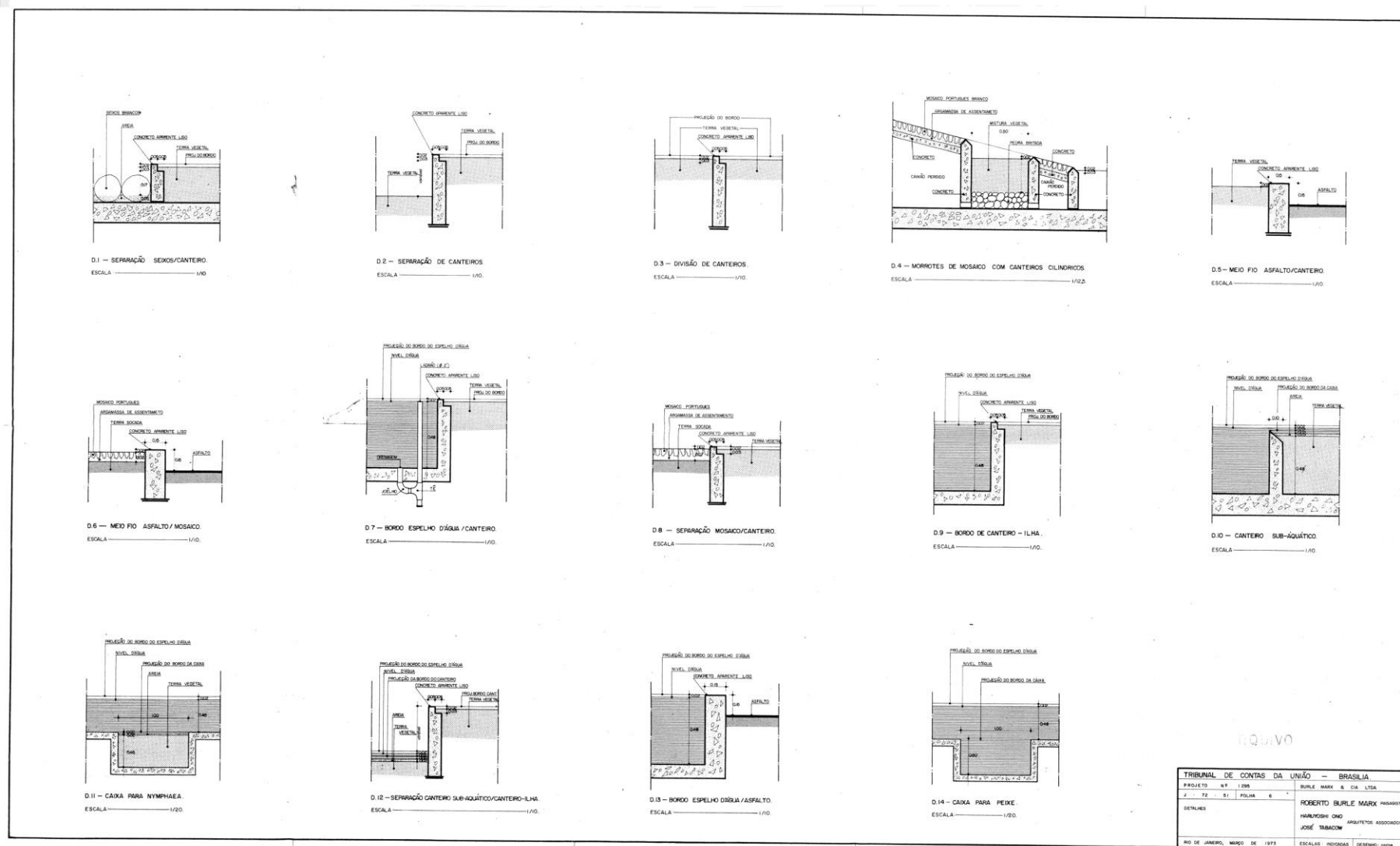
Las dos citas introducen asuntos que podemos desarrollar y relacionar con los demás proyectos elaborados por Burle Marx para la nueva capital brasileña y que han sido presentados a lo largo de este capítulo.

El proyecto del jardín para el Tribunal de Cuentas de la Unión presenta una solución en planta que se asemeja a los anteriores proyectos de los Ministerios de Relaciones Exteriores y de Justicia, los cuales están próximos, al noroeste (Figura 182). La presencia del elemento acuático, enfatizada por las dos autoras, no podría ocultarse, y se establece cómodamente en el espacio al presentarse estático y en movimiento, de acuerdo con las estrategias ya incorporadas en el lenguaje burle Marxiano.

La posición frontal del elemento acuático fortalece su importancia dentro de las propuestas de Burle Marx. Su uso en diferentes niveles y en movimiento destaca la fuerza visual que el paisajista quería subrayar. En lugar de privilegiar solamente el agua en reposo, como sucedía en el jardín para el Ministerio de Relaciones Exteriores, aquí Burle Marx importó la experiencia del Ministerio de Justicia y volvió a imprimir caídas y movimientos verticales dentro del paisajismo del Tribunal de Cuentas de la Unión (Figura 183).

Al igual que en el Ministerio de Relaciones Exteriores, la arquitectura del Tribunal de Cuentas de la Unión presenta una planta con forma rígida y pura cuadrangular. Sin embargo, aquí el jardín circundante no se somete a una disposición intuitivamente concéntrica. La organicidad de los límites del jardín y de los cancheros, además de la disposición del lago en la mitad frontal del conjunto, sirvieron visualmente para rechazar una composición que en un principio podría ser interpretada como rígida y simétrica. Una línea axial, no obstante, sigue percibiéndose, así como en la composición de la Plaza Duque de Caxias, a través de la alineación del lago, de la isla de vegetación central y de la fachada de la edificación (Figura 184).

El elemento acuático y las vías de circulación siguen disputándose la atención dentro de la composición



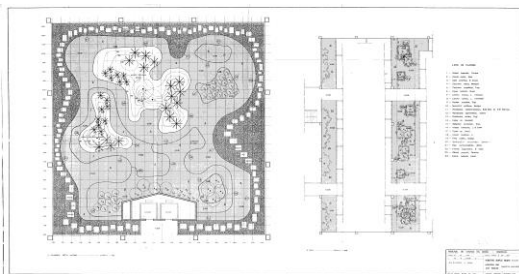


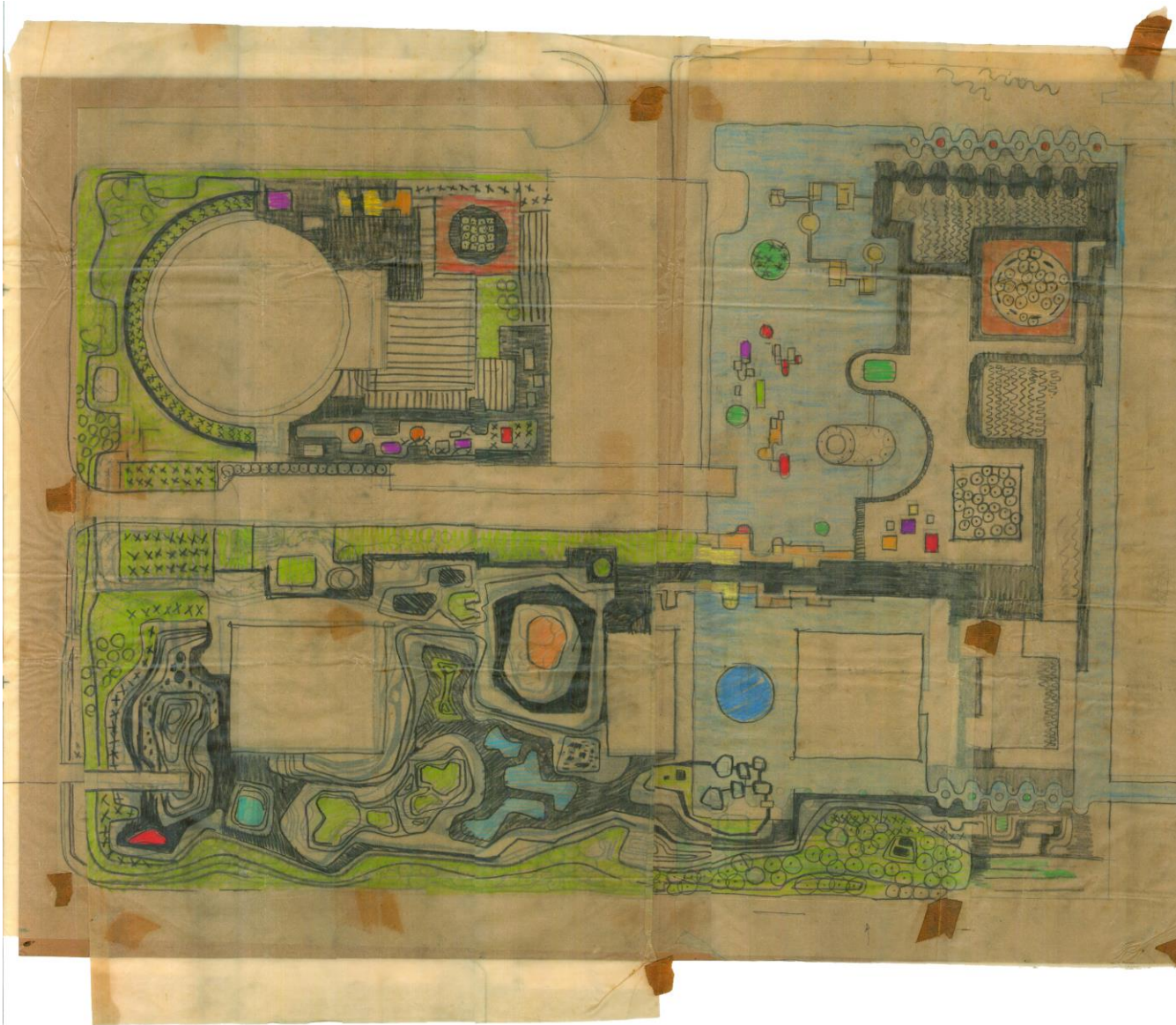
Figura 186 – Proyecto original del patio interno (1ª planta) del Tribunal de Cuentas de la Unión (proyecto con listado de plantas y cotas).  
Fuente: Archivo del Sector de Arquitectura del MRE.



Figura 187 – Patio interno del Tribunal de Cuentas de la Unión, visto solamente por los despachos, con desniveles en la topografía y destacado por la ausencia del elemento acuático.  
Fuente: Siqueira, 2001.

de Burle Marx, con caminos que cortan el jardín en una relación semejante a la encontrada en el proyecto para el Ministerio de Relaciones Exteriores. Son también líneas rectas que cruzan los canteros para alcanzar el edificio, aunque aquí se relacionan con los espejos de agua de una forma inédita, al someterse a su presencia e importancia en la fachada principal. Burle Marx una vez más echó mano de la verticalidad para trabajar esta entrada principal por debajo del lago frontal, estableciendo así desniveles y caídas de agua y trabajando los dos elementos en conjunto, para realzar ambos en la composición. Los desniveles serían objeto de estudio y detalle por parte del paisajista y su equipo, conforme los diseños originales encontrados en la investigación para este trabajo (Figura 185).

Finalmente, en la citación de Montero (2001, p. 128), encontramos una referencia al jardín interno también proyectado por Burle Marx para el Tribunal de Cuentas de la Unión y desconocido por la gran mayoría del público. A través de su diseño (Figura 186) pudimos percibir que las líneas sinuosas se mantienen dentro del vocabulario del paisajista, con alusión al trazado del jardín externo. Las relaciones se extienden también a través de la explotación de la verticalidad, en un juego de volúmenes y formas, en el cual Burle Marx simula una topografía inexistente en el lugar (Figura 187), con elevaciones recubiertas por mosaico portugués blanco. De la misma forma que propuso el jardín interno del Ministerio de Relaciones Exteriores, aquí Burle Marx niega la influencia del elemento acuático al presentar un jardín totalmente seco, con el uso de distintos tipos de revestimientos, lo que contrasta con el verde de la vegetación – además del mosaico portugués blanco usado en las elevaciones, Burle Marx utilizó granito liso oscuro en el camino perimetral y guijarros blancos para asentar las placas de granito. Con esta composición, Burle Marx reforzó su intención de mantener la fuerza de la presencia de los espejos de agua solamente en los jardines externos, creando así una marca paisajística en las edificaciones ejecutadas en Brasilia.



CONCLUSIÓN \_ Dibujo original (estudio) para el Parque Anhembi, São Paulo, 1969-1970. | Acervo José Tabacow.





Figura 188 – Base de datos desarrollada para archivar proyectos y otras producciones artísticas de Burle Marx.

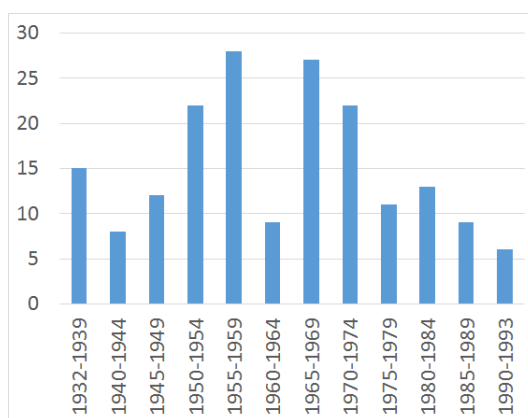


Figura 189 – Gráfico generado a partir de la base de datos construida para representar los proyectos archivados por año.

## CONCLUSIÓN

### Reflexión sobre el processo de transformación en la obra de Burle Marx

“[...] el artista auténtico se reconoce como alguien que ha conquistado un saber objetivo, obteniendo el dominio de las reglas de su oficio, lo que se traduce en la producción de obras que destacan por su capacidad de vencer al tiempo y mantener intacta su vigencia” (Martí Arís, 2007, p. 25).

A lo largo de los cuatro capítulos estructuradores de esta tesis hemos podido repasar el desarrollo de los proyectos de Burle Marx y comprender como se produjeron los cambios y transformaciones por los cuales transcurrió su obra. Con la presentación del proyecto de los jardines del Tribunal de Cuentas de la Unión, en Brasilia, finalizamos el conjunto de los veintiún proyectos que nos propusimos analizar al inicio de este trabajo, con el entendimiento de que este número de proyectos es suficiente para desarrollar el objetivo de esta tesis: estudiar la obra de Burle Marx, sus soluciones proyectuales y su proceso creativo, con el fin de encontrar la totalidad de su pensamiento.

El trabajo de Burle Marx es esencial para la afirmación de la modernidad brasileña. De esta forma, para seleccionar los veintiún proyectos analizados desarrollamos una base de datos (Figura 188), que resultó ser una herramienta de mucha utilidad para el estudio de la obra de Burle Marx, en la que catalogamos 184 proyectos y 367 pinturas y otras producciones artísticas del paisajista (Figura 189). Además de la

importancia inicial de la base de datos para la realización de este trabajo, ésta se convierte también en una herramienta esencial para la documentación del patrimonio reciente de la arquitectura paisajística moderna brasileña, al permitir procesos de investigación, selección, clasificación y organización de las informaciones sobre las obras de Burle Marx. Incluyendo fotos y proyectos – éstos muchas veces originales – la base de datos se presenta al final de este trabajo como una herramienta para la preservación, garantía de la integridad y la permanencia de las obras del paisajista.

A pesar de que la base de datos recoge informaciones de diferentes proyectos del paisajista a lo largo de períodos diferentes, nos vimos obligados a realizar un recorte temporal para el presente estudio, como ya hemos mencionado en la introducción de este trabajo, el período comprendido entre la década de 1930 y la década de 1970, o sea, desde el inicio de la producción de Burle Marx, pasando por su afirmación como paisajista, hasta los principales proyectos de Brasilia. No hemos incluido los proyectos más tardíos, desde la década de 1970 hasta el año de su muerte, en 1994, pues quizás éstos no hayan convivido con el proceso experimental de los primeros proyectos, formando parte posiblemente de una época de más automatización en la producción de su reconocido estudio, con varios empleados que ya estaban familiarizados con su vocabulario y que desarrollaban diseños dentro de su consolidado lenguaje paisajístico. Esta justificación se refuerza con la afirmación de José Tabacow, colaborador de Burle Marx durante diecisiete años, en una entrevista publicada en la revista digital Portal Vitruvius:

*“Em todas estas etapas, Roberto foi delegando a nós, cada vez mais, a tarefa de coordenar e desenvolver os projetos. Nos últimos anos, ele dava apenas os riscos iniciais. Nós desenvolvíamos e ele revisava. A partir daí, passávamos aos estudantes e controlávamos a elaboração dos desenhos finais”* (Tabacow, 2006, p. 8).

Nos parece importante en este momento retomar la hipótesis insinuada en las primeras páginas de esta tesis, de que existe una unidad compositiva en el conjunto de la obra de Burle Marx y afirmar con



seguridad que esta hipótesis ha sido comprobada a lo largo de las páginas del presente trabajo. Hemos podido descubrir, a través del análisis de los proyectos, la relación que existe entre todos ellos, construyendo un todo armónico que, a lo largo de los capítulos, se desarrolla con fluidez y se presenta con tal clareza que parece que ya conocemos el resultado de dicha evolución compositiva. Los proyectos subsecuentes no introducen arreglos nunca antes vistos – a pesar de que presentan en muchos casos características singulares e individuales –, pero características que, aunque innovadoras en aquel momento, ya habían sido probadas y ensayadas en situaciones anteriores semejantes. Vamos más allá de la simple indicación de la existencia de un hilo conductor que une el pensamiento burle Marxiano, al permitimos leer sus obras como un único proyecto, y nos aventuramos en decir que el desarrollo de los proyectos, presentado a lo largo de este trabajo, representa un extenso proceso de transformación por el cual ha transcurrido la obra de Burle Marx a lo largo de los años de trabajo.

*“O princípio da transformação permite que um arquiteto eleja um modelo arquitetônico prototípico, cuja estrutura formal e elementos organizadores possam ser apropriados e aceitáveis, e o transforme, através de uma série de manipulações distintas, a fim de responder às condições específicas e o contexto do projeto que tem à mão. O projeto é um processo generativo de análise e síntese, de tentativa e erro, de testar possibilidades e aproveitar oportunidades. No processo de se explorar uma idéia e investigar seu potencial, é essencial que o arquiteto compreenda a natureza e a estrutura fundamentais do conceito. Se o sistema organizador de um modelo prototípico é percebido e compreendido, o conceito original do projeto pode, através de uma série de permutações finitas, ser esclarecido, fortalecido e desenvolvido, em lugar de destruído” (Ching, 2008, p. 370).*

Al concluir este trabajo, todavía, no podemos esbozar esquemas de cómo eran los jardines de Burle Marx, pues su conjunto y su desarrollo no ofrecen una fórmula de proyecto. Pero sí podemos reconocer formas y relaciones que identifican los espacios creados por Burle Marx, independientes de la ciudad, implantación y arquitectura de la cual forman parte. Identificamos transformaciones en su diseño y en

sus proyectos, en diferentes capas, que nos permiten reconocer y demostrar el uso de las líneas y las formas característicamente propias de éste a lo largo de su obra, lo que confirma la continuidad defendida desde el principio de esta tesis. Retomaremos algunos de los principios desarrollados por Burle Marx que orientaron la organización de sus proyectos a lo largo de su carrera, y que han podido verse durante los análisis propuestos en este trabajo:

### ***Sobre las relaciones visuales y espaciales***

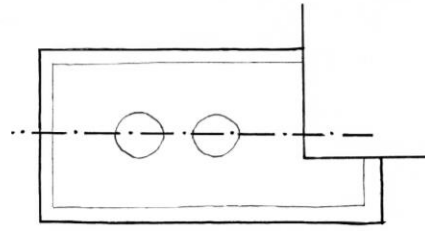
El cantero circular, la escultura, la piedra, el agua y la vegetación son algunos de los elementos utilizados desde el primer proyecto de Burle Marx. Más que la simple reunión de estos elementos y la elaboración de jardines clásicos, orgánicos o geométricos, modo que suele utilizar la literatura para clasificar su producción como ya ha sido mencionado anteriormente, Burle Marx era un creador de espacios. Y para que estos espacios fueran algo más allá de simples jardines, se relacionaran con el entorno, con la arquitectura de la cual forman parte y con sus propios elementos, Burle Marx trabajaría las relaciones internas de sus proyectos, organizando la forma y el espacio en diferentes maneras. Esas relaciones se experimentaron y modificaron a lo largo del tiempo, como hemos podido ver a través de la presentación de los proyectos analizados en esta tesis, lo que nos permite descubrir la evolución de las composiciones y las intenciones del autor en relación con las formas diseñadas, con los espacios creados y con sus arreglos internos.

El primer proyecto de Burle Marx, para la Residencia Schwartz, presenta un espacio introvertido a través del plano rebajado del piso y de los canteros que bordean el perímetro de la terraza-jardín, aislando el espacio interno aún no relacionado con la calle. En su centro se dispusieron canteros circulares que, además de reforzar el espacio interno, aportan la idea de estabilidad y organización inherentes a las

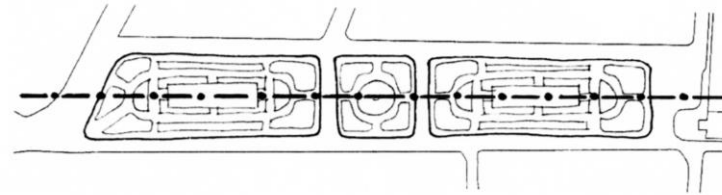
formas. Esta rigidez, aún influenciada por los proyectos europeos en boga en el país y también en parte por la formación del paisajista, solamente se rompe por la disposición de dos canteros, adyacentes, lo que genera una tensión espacial entre éstos y niega, a la vez, la centralidad obvia – con un punto focal – que sería utilizado a menudo en proyectos de este tipo en aquél período. Podemos entender, de esta forma, que incluso en su primer proyecto, en un principio formal por el uso de las figuras puras y por la organización centralizadora a lo largo de un eje visual, ya denota indicios de transformaciones de las relaciones internas del jardín y sus formas.

La relación con el exterior también es incipiente en el proyecto de la Plaza de Casa Forte, a través de pocas aperturas en el diseño rígido aún sujeto a las características clásicas. La estructura organizadora es la tríada clásica básica – paseo perimetral, caminos en cruz y punto focal –, presente también en los proyectos subsecuentes de la Plaza Artur Oscar, la Plaza del Derby, la Plaza Euclides da Cunha y la Plaza de la Republica, a pesar de que esta estructura se diluiría en algunos proyectos como el de la Plaza Euclides da Cunha, en el cual llega a jugar con diferentes capas en el paseo perimetral – una demostración de los ensayos de un lenguaje moderno iniciante. Otra característica de esta innovación fue el tratamiento interno ofrecido tanto en la Plaza de Casa Forte como en la Plaza Euclides da Cunha, al dividir los espacios con jardines temáticos en función de las diferentes regiones brasileñas – una confirmación del interés del paisajista por la representación de las regiones ecológicas de Brasil, lo que sería ampliamente explotado en los proyectos futuros.

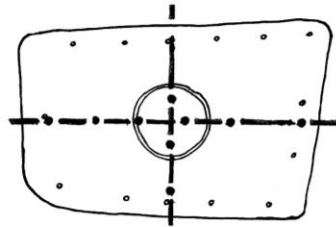
La Plaza Artur Oscar no presenta este paseo perimetral, abriéndose al exterior, y la Plaza del Derby presenta una centralidad desplazada en su sección norte, además de un trazado más sinuoso y de la implantación de una isla central en el lago en la sección sur, ambos inéditos en la producción de este período. Esos nuevos arreglos son experimentados también en la Plaza Euclides da Cunha, que recibe dos



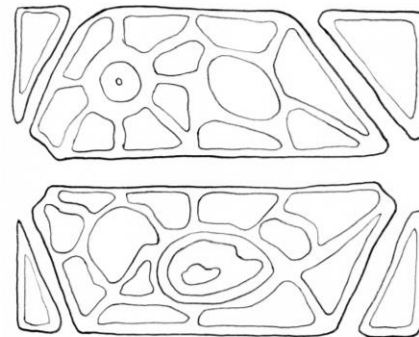
Residencia Schwartz, 1932



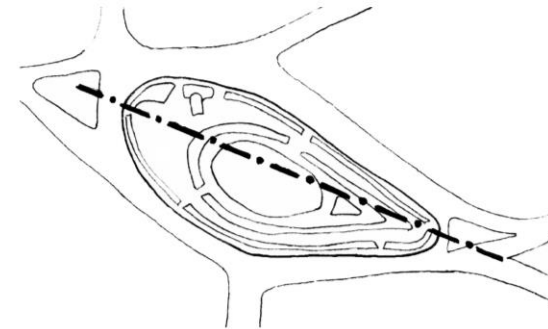
Plaza de Casa Forte, 1935



Plaza Artur Oscar, 1935



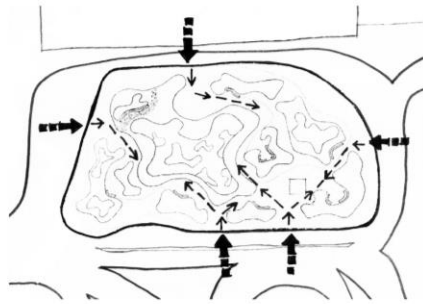
Plaza del Derby, 1935



Plaza Euclides da Cunha, 1935

ambientes distintos: el del “laberinto” y el del ensanche creado de una de las vías internas en la otra punta de la plaza, al experimentar lo que serían los rincones proyectados en los jardines posteriores y que caracterizarían la plaza moderna brasileña. Finalmente, en los proyectos de la Plaza Senador Salgado Filho y del Ministerio de Educación y Sanidad, en Río de Janeiro, Burle Marx también experimentaría nuevos arreglos, entre los cuales este último se convirtió en un marco en su producción principalmente por las líneas y curvas trabajadas en la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones, herencia de los proyectos de Recife.

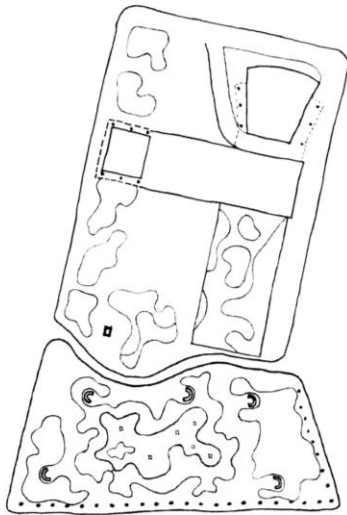
A través de la experiencia con el proyecto de la Plaza Artur Oscar, Burle Marx propone una amplia área libre en la planta baja del Ministerio de Educación y Sanidad, lo que aporta permeabilidad en relación con la ciudad del entorno. Incluso el marco con una hilera de palmeras predefinida en el proyecto arquitectónico no se llevaría a cabo para liberar la relación del terreno con la parte externa y permitir una continuidad visual por la ordenación del espacio libre. Los ejes visuales, ahora no tan obvios como en los proyectos anteriores, demuestran el cambio formal en sus composiciones. La relación con el exterior se repite en las terrazas-jardín proyectadas, con el distanciamiento de los canteros de las extremidades para liberar algunas aperturas y permitir la visualización y la conexión del espacio interno con el espacio externo. El segundo proyecto para el Ministerio de Educación y Sanidad, como ha sido comentado, insiere definitivamente las formas curvas en el diseño, destacándose en el paisaje creado. La tensión espacial vuelve a ser utilizada como un recurso por el paisajista y ordena las nuevas formas de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones, disponiendo los canteros en sus correspondientes lugares. Las formas parecen encajarse, al articularse unas con las otras de forma clara y ordenada, integrándose bien en el espacio y en la arquitectura de la cual forman parte. Ahora, en el nuevo jardín del área adjunto, Burle Marx vuelve a asimilar las soluciones de proyecto introducidas en la Plaza del Derby, con



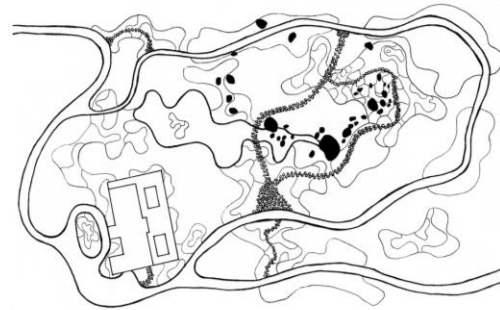
Plaza Senador Salgado Filho, 1938



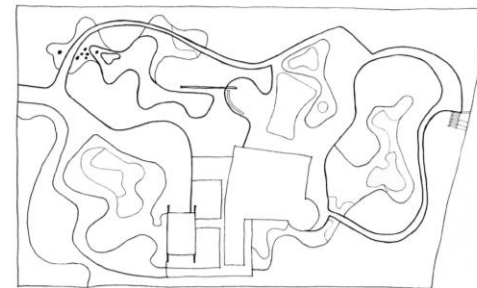
Parque de Barreiro, 1943



Ministerio de Educación y Sanidad, 1944



Residencia Odette Monteiro, 1947



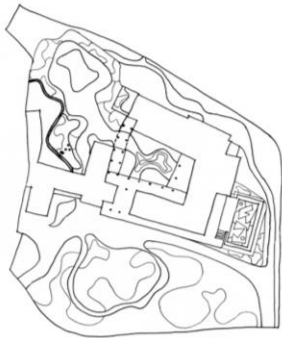
Residencia Burton Tremaine, 1948



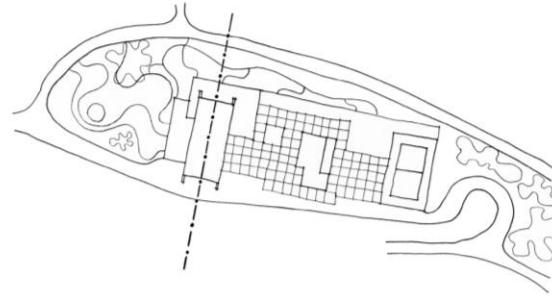
la implantación de la isla en medio del lago creado, exagerando, a su vez, en el uso de curvas y movimientos de las superficies, lo que consolida unos diseños cada vez más elaborados y detallados.

Esta preocupación por el diseño interno también se hace presente en el proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho, desarrollado en el mismo período, cuyos espacios coexisten de forma independiente, a pesar de estar articulados entre ellos, con el fin de formar un conjunto con cohesión. El espacio externo se adentra en el interno y se diluye la idea del marco (antiguo paseo perimetral), lo que permite más integración entre la calle y la plaza e invita al visitante a adentrarse en la plaza a través de varias entradas dispuestas alrededor. Se mantiene la preocupación por la organización centralizada desplazada, con la ubicación del lago y de la escultura. Los ejes no son tan obvios, pero las islas de vegetación resurgen y no dejan de señalar un punto focal para la atención. La continuidad visual, a su vez, no se permite desde la calle hacia el interior. Los canteros internos están ubicados de tal forma que sólo permite la legibilidad del trazado al visitante que avance por los caminos. Solamente a partir de una visualización desde lo alto o a partir del proyecto de la planta baja se comprende mejor el trazado y se percibe la continuidad visual entre las curvas propuestas – un indicio de que el trabajo del paisajista se hacía más técnico y también profesionalizado, al suponer un planeamiento previo a partir de un diseño.

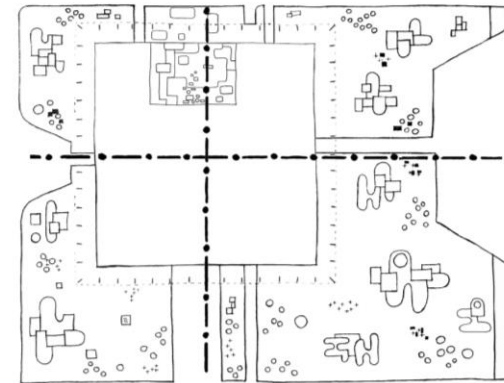
El proyecto para el Parque de Barreiro, en Araxá, introduce lo que vendría a repetirse en la Residencia Odette Monteiro: grandes áreas, con un trazado cada vez más asimétrico y con líneas curvas, consolidando el lenguaje construido por el paisajista a lo largo de los últimos años. El diseño de estos dos jardines mantiene las anteriores propuestas de que una forma contuviera otras, presentando nuevamente la solución de isla dentro del lago proyectado – como si el proyecto se hubiera concebido en varias capas distintas. En el proyecto del jardín de la Residencia Odette Monteiro trabaja por primera vez con la verticalidad – tímidamente presente en el proyecto de la Plaza de Casa Forte, en los escalones



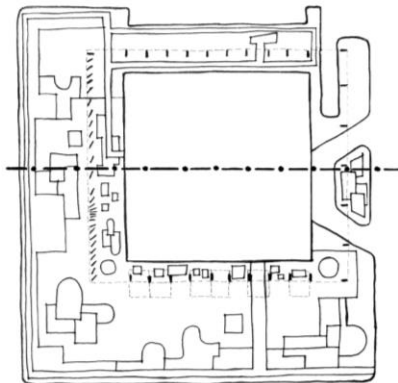
Residencia Moreira Salles, 1951



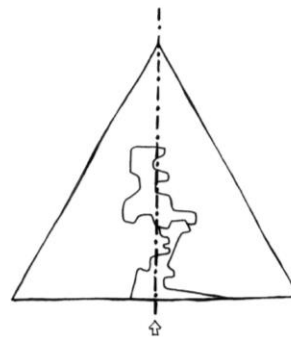
Residencia Cavanellas, 1954



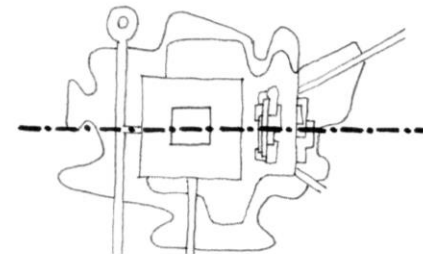
Ministerio de Relaciones Exteriores, 1966



Ministerio de Justicia, 1970



Plaza Duque de Caxias, 1970

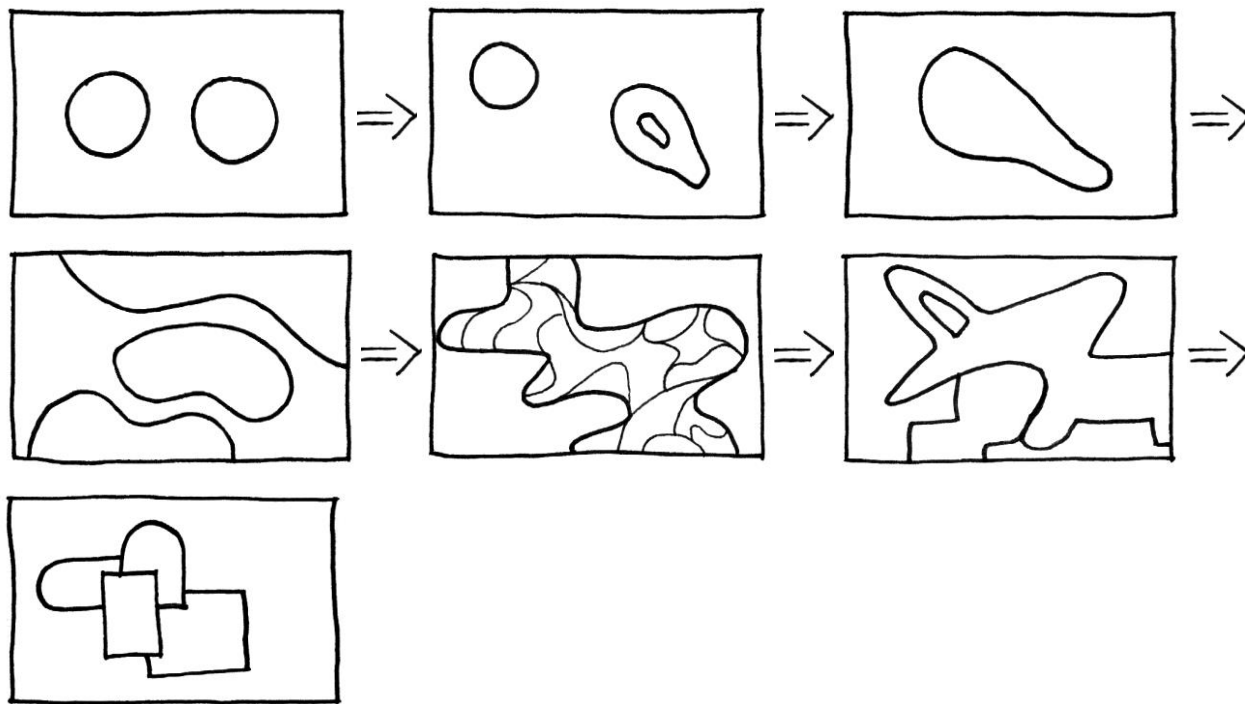


Tribunal de Cuentas de la Unión, 1973

que bajaban hacia los lagos centrales. Al trabajar con la topografía, ofrece también por primera vez movimientos altimétricos para la visión, explotando perspectivas ascendientes que elevan la mirada hacia las montañas del fondo. Al mismo tiempo el paisajista trabaja con la continuidad visual en relación con el entorno natural, que al fondo parece confundirse con el área trabajada.

La ya comentada exageración de líneas sinuosas, presentadas en proyectos como el Ministerio de Educación y Sanidad, el Instituto de Resseguros do Brasil, el Parque de Barreiro y la Residencia Odette Monteiro, empieza a perder fuerza y ganar contornos más domesticados. El proyecto para la Residencia Burton Tremaine presenta una interpretación más elaborada en este sentido, con líneas rectas y angulaciones, en un arreglo controlado y más ajustado entre trazos rectos y curvos, como si el paisajista dominara mejor las formas y los trazados. El uso del lago con islas y los diseños de formas que contienen otras, sin embargo, se mantienen y ordenarán especialmente los proyectos futuros. El proyecto para la Residencia Cavanellas se presenta en este momento como un ensayo prototípico, al trabajar dos jardines diferentes, uno orgánico y otro ortogonal, uno delante y otro detrás de la casa. Esta propuesta se repite, con menos intensidad, en la Residencia Moreira Salles, al organizar el jardín en cuatro partes con tratamientos distintos, herencia también de la segmentación presentada por primera vez en la Plaza de Casa Forte. Al utilizar el panel de azulejos, Burle Marx recupera otra vez la verticalidad para el proyecto, principalmente al inserir tres pequeñas fuentes que vertían agua verticalmente desde la pared hacia el lago, trabajando el movimiento del agua nunca antes visto en sus proyectos. La maestría en el uso del agua pasa a ser cada vez más conocida, con su expresión máxima en los proyectos de Brasília, ya en los siguientes años.

El elemento acuático enmarca casi todas las obras analizadas de Brasília, a excepción de la Plaza Duque de Caxias, en la cual este elemento regresa a su posición original, el centro de la composición. En los otros casos – el Ministerio de Relaciones Exteriores, el Ministerio de Justicia y el Tribunal de Cuentas de

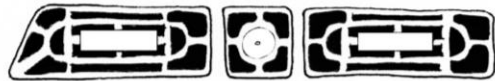


CONCLUSIÓN \_ Esquema de la evolución de la forma en el dibujo de Burle Marx a lo largo de los años, representando las composiciones y las relaciones internas propuestas por el paisajista.

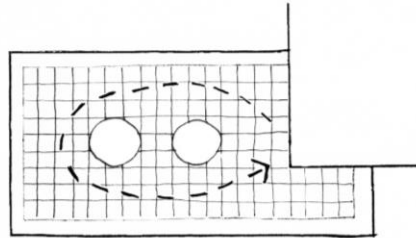
la Unión – existe casi una inversión del orden de las formas vistas hasta entonces en los proyectos de Burle Marx. La arquitectura pasa a ser el centro de la composición, rodeada por agua en todos sus lados, o sea, la isla, tan recurrente en las composiciones de paisajista, pasa a ser cada vez más explotada, y ahora es representada por la propia arquitectura. La solución compositiva en que una forma contiene la otra, tan común en los anteriores proyectos del paisajista, adquiere, en los proyectos de los ministerios, un papel fundamental en la organización de los espacios, generando una relación interna de cooperación entre la arquitectura y el paisajismo, en el que ambos trabajan juntos. La gran isla formada por la arquitectura en el jardín acuático encuentra similitud en otra dimensión, a través de las pequeñas islas de vegetación y piedras que emergen a su vez de los planos de agua, lo que refuerza la importancia de estos elementos, de la relación entre el jardín y la arquitectura y de la preocupación de Burle Marx por trabajar las diferentes capas y escalas de los jardines. La forma de los canteros de vegetación inseridos en los planos acuáticos refuerza el trazado final definido en el lenguaje de Burle Marx, en el que las curvas y las rectas coexisten en concordancia. La verticalidad también sigue siendo un elemento explotado por el paisajista, que usa los pilares de los dos ministerios como telón de fondo para realzar la horizontalidad del paisajismo propuesto, al trabajar principalmente el reflejo brindado por el agua en reposo y al encontrar semejanza en las piedras verticales que emergerían del agua a diferentes alturas. Los ejes visuales, finalmente, siguen estructurando los espacios internos proyectados por Burle Marx, desde el primer proyecto de la Residencia Schwartz, pasando por diferentes composiciones y arreglos, pero siempre regresando como organizadores, visual y espacial, en sus proyectos.

### ***Sobre los caminos***

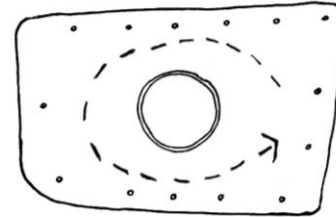
Además de ser simples vías de movimiento, los caminos se presentan en los diseños de Burle Marx como líneas perceptivas que conectan los espacios, representando el lenguaje y la intención del paisajista. Si en



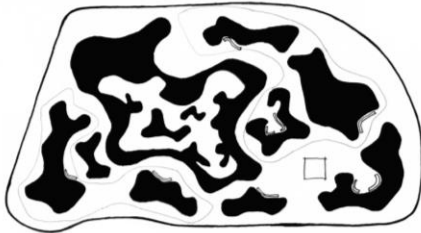
Plaza de Casa Forte, 1935



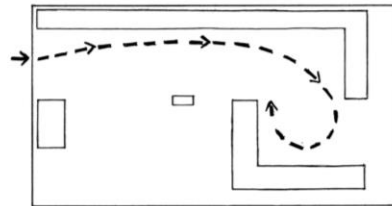
Residencia Schwartz, 1932



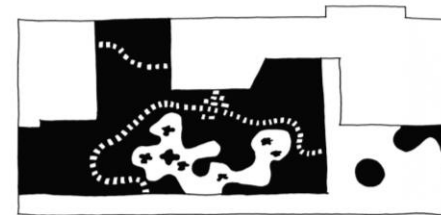
Plaza Artur Oscar, 1935



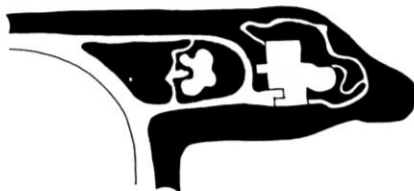
Plaza Senador Salgado Filho, 1938



Ministerio de Educación y Sanidad, 1938/1944



Instituto de Resseguros do Brasil, 1939



Casino de Pampulha, 1942



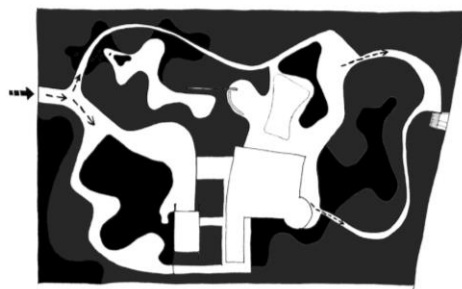
el proyecto para la Plaza de Casa Forte estas vías aún mantenían el carácter axial impuesto por los modelos clásicos, el primer proyecto, para la Residencia Schwartz, ya huía de este modelo, a pesar de que el eje ordenador existía visualmente desde la entrada y en el pequeño espacio de la terraza-jardín. El proyecto para la casa modernista permite más libertad de circulación, al ofrecer desvíos y movimientos en el interior del jardín, tal como sería repetido en la Plaza Artur Oscar.

La configuración en espiral de los caminos sería también muy trabajada por Burle Marx en el proyecto de la Plaza Euclides da Cunha, ya con un diseño más libre y con la presencia de algunas curvas, lo que generó consecuentemente este tipo de circulación y aportó más dinamismo al recorrido. Burle Marx parece jugar en este caso con las vías de circulación, al crear prácticamente un laberinto que tiene como objetivo llegar a la composición de cactus en el centro de la plaza, bien distinto de la configuración del proyecto de la Plaza de Casa Forte, del mismo período. En dicho proyecto, las vías internas no presentaban ninguna sorpresa, al ser simplemente una continuidad de las entradas al espacio de la plaza desde el paseo perimetral y presentar un cierto movimiento logrado apenas por las curvas en las extremidades, lo que hacía al peatón regresar al espacio interno, y también por la escala de los caminos, que sugerían un movimiento hacia adelante al proyectarse largas y estrechas, con vegetación alta alrededor.

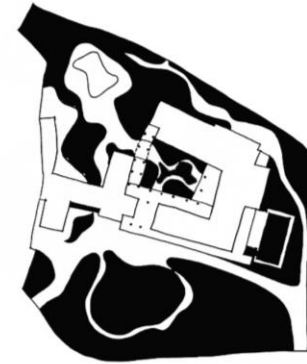
El proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho aún presenta remanentes del paseo perimetral, originando a partir de éste diversas entradas al interior de la plaza, sin privilegiar ninguna en especial. Las vías internas también se presentan bien delimitadas, a pesar de ser más amplias, y ya empiezan a presentar aperturas más grandes, lo que origina espacios de reposo y rincones hasta entonces inexistentes en los proyectos del paisajista, pero que serían repetidos innumerables veces en los proyectos futuros, caracterizando un prototipo para las plazas modernas brasileñas. La innovación también viene dada por los contornos sinuosos e incógnitos, lo cuales aportan el elemento sorpresa en cada



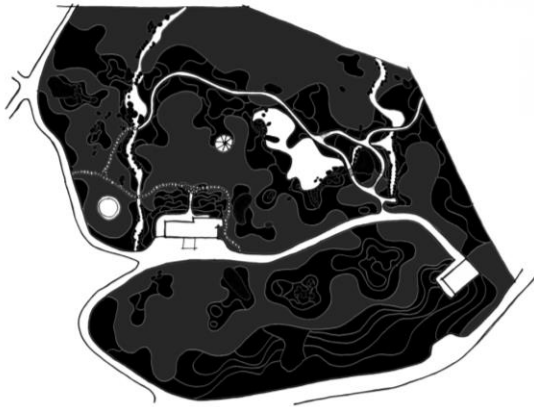
Residencia Odette Monteiro, 1947



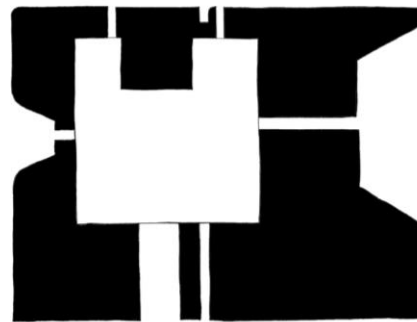
Residencia Burton Tremaine 1948



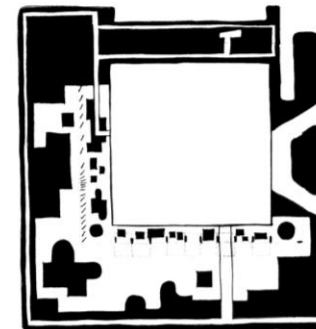
Residencia Moreira Salles, 1951



Residencia Kronsfoth, 1956



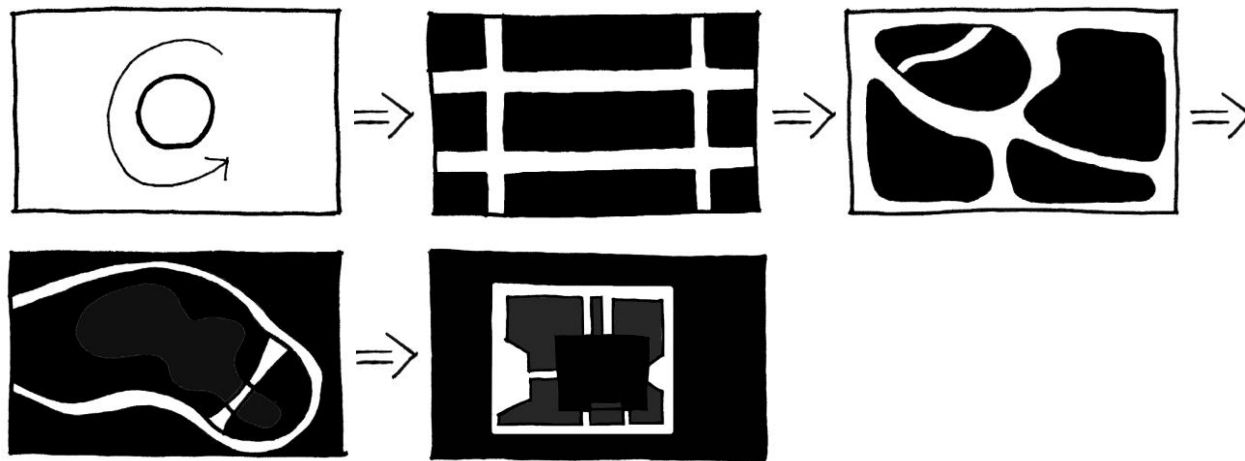
Ministerio de Relaciones Exteriores, 1966



Ministerio de Justicia, 1970

curva al vislumbrarse lo que hay por delante – una evolución del laberinto creado en la Plaza Euclides da Cunha, en Recife, años antes – y por la relación de contigüidad que se crea entre las vías de circulación y los espacios ajardinados adyacentes, como si las formas se desplazaran para dar paso a los caminos internos, lo que llamamos aquí tensión espacial. Aun tímidamente inserido en el conjunto, Burle Marx utiliza un segundo camino, de piedra, el cual cruza el cantero central en una de sus extremidades, introduciendo la jerarquización de las vías de circulación y otro tipo relación entre las vías y los espacios ajardinados, que es la relación de transposición, bastante trabajada en el jardín de la Residencia Odette Monteiro.

La tensión espacial será la gran responsable por la configuración del conocido proyecto – definitivo – para el Ministerio de Educación y Sanidad, en el cual el diseño de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones es el máximo ejemplo de esta relación de contigüidad entre las vías internas y los canteros adyacentes, disfrutando de un reconocimiento internacional. Ya en la versión para la misma terraza-jardín en el primer proyecto para el Ministerio, la configuración interna se asemejaba más al modelo de la Residencia Schwartz, principalmente por la disposición de los canteros laterales, insinuando un modelo de circulación en espiral que normalmente terminaba en el ensanchamiento al final del recinto. El jardín de la planta baja, en las dos versiones, ofrece a su vez un movimiento aleatorio, heredado de la experiencia de la Plaza Artur Oscar. No son planeados ni definidos y se ramifican en todas las direcciones dentro de la amplia área de pavimentación libre, definida en la planta baja. La jerarquización de los caminos vuelve a aparecer en proyectos posteriores a la Plaza Senador Salgado Filho, como en el Instituto de Resseguros do Brasil y en el Casino de Pampulha, presentando, además de diferentes usos y categorías de importancia, tamaños y trazado también diferentes, donde los caminos secundarios normalmente se configuran con piedras o placas de hormigón, atravesando los canteros de vegetación (relación de transposición), y los caminos principales se configuran con vías más amplias abiertas y en medio de estos canteros (relación de contigüidad).



CONCLUSIÓN \_ Esquema de la evolución del dibujo de las vías de circulación en los proyectos de Burle Marx a lo largo de los años.

Esta relación de transposición será muy trabajada a partir del proyecto para la Residencia Odette Monteiro, con vías que atraviesan los distintos espacios que forman el jardín, coincidiendo con un período de proyectos de gran porte y, quizás, siendo ésta la estrategia para ordenar estos espacios. Esta solución se repetiría en los proyectos para las Residencias Burton Tremaine, Moreira Salles y Kronsfoth. Otra solución que aparece en este momento y que Burle Marx utiliza como si quisiera sujetar la totalidad de la gran área trabajada es el circuito cerrado, enlazando toda la composición, como un trazo aún remaneciente, pero modernizado, del paseo perimetral de los jardines clásicos. El circuito permite el paseo y la visualización de todo el conjunto, desde diferentes ángulos, y promueve una vez más recorridos de descubrimientos y sorpresas, y certifica la jerarquización de los caminos, con la consecuente sectorización de los espacios conectados. Podemos decir seguramente que este periodo fue el más expresivo dentro del campo de la composición de los flujos y caminos, y que recibió especial atención del paisajista, convirtiéndose, en los proyectos de los ministerios de Brasilia, el responsable por la transformación de las formas puras y concéntricas que inicialmente representaban jardín y arquitectura.

Las vías de circulación en los proyectos de los ministerios de Brasilia presentan, sin embargo, una segunda característica importante, que es la dimensión vertical, poco usada por Burle Marx hasta el momento. Al dialogar con la verticalidad de algunos elementos internos de la composición, como ya ha sido visto (paneles y paredes escultóricas, además de piedras de distintas alturas que componen el jardín), los caminos de los ministerios se proyectaron como planos levemente elevados, cuyo recorrido aleja al usuario de la calle y hasta del mismo jardín acuático que se encuentra abajo, brindándole importancia respecto a la edificación de enfrente. El material de esos caminos encuentra similitud con la arquitectura, mientras se destacan del plano de agua que cruzan, aportando otra vez la relación espacial de transposición que configura el esquema de circulación a partir de finales de los años 1940. Aquí, sin

embargo, no se presenta una jerarquización de los caminos ni tampoco cruces o intersecciones. Es un esquema más sencillo en su forma general, pero con mayor complejidad en su función dentro del conjunto del proyecto y también de la obra de Burle Marx.

### ***Sobre la relación con la arquitectura***

La relación del paisaje con la arquitectura no es un asunto nuevo ni tampoco poco estudiado. El papel del entorno sobre el cual se asienta la arquitectura moderna, a su vez, aún se presenta como un campo que ofrece mucho por revelar, y la obra de Burle Marx, en este caso, nos permite comprender mejor el lugar que ocupan el jardín y la naturaleza en la arquitectura de la modernidad. A lo largo de los proyectos seleccionados para su análisis hemos podido acompañar el desarrollo de este paisaje creado por Burle Marx en medio de la evolución y consolidación de la arquitectura moderna en Brasil, con la creación del paisajismo moderno brasileño.

En los primeros proyectos del paisajista estudiados en esta tesis, cuando existía una edificación de la cual formaban parte, los jardines trazaban una relación de bastante dependencia con aquella arquitectura, estando a su servicio – como el espacio de recepción ofrecido por la Plaza de Casa Forte, en Recife, para la iglesia con mismo nombre, ubicada en una de sus extremidades. Incluso hasta la circulación proyectada en el interior de la plaza cumplía con la función de camino para y desde la iglesia, como un espacio de transición entre el templo y la ciudad.

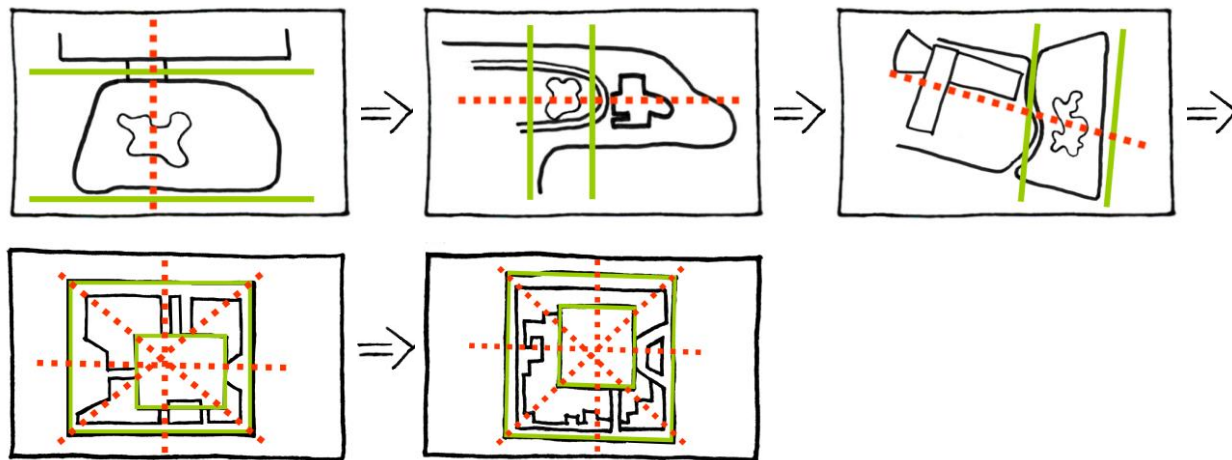
La Plaza Senador Salgado Filho, en Río de Janeiro, proyectada pocos años después, no huía de este comportamiento, al servir como puerta de entrada al Aeropuerto Santos Dumont, y también por otro lado, como tarjeta de visitas para el viajante que llegaba a la ciudad. Los jardines del Ministerio de Educación y Sanidad, iniciados en el mismo periodo, también se presentan como complemento de la



arquitectura, pero dominando mejor su propio espacio, propagándose en el terreno hasta encontrar una porción elevada para desarrollarse, en la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones. La parte del jardín que aún recordaba la idea de espacio transicional entre ciudad y arquitectura no sería realizada, al sur del conjunto. Las formas curvas ganan cada vez más destaque en este período, a la vez que articulan relaciones internas antes inexistentes entre los espacios proyectados. El paisajismo se reafirma entonces en medio de la modernidad que se instalaba, con importancia y valor visual equiparado a la producción arquitectónica moderna brasileña de la época, siendo la figura de Burle Marx su mayor referencia.

En el jardín proyectado para el Casino de Pampulha Burle Marx envuelve la edificación de Niemeyer, complementando y sirviendo como base para la arquitectura, a pesar de tratar el jardín frontal de forma distinta y más elaborada. Enmarcada por las vías de acceso, la sección del jardín frontal que recibe el elemento acuático se destaca, pero mantiene su posición lineal con respecto a la fachada de la edificación, cumpliendo su papel de receptor para el conjunto construido, lo que cambiaría al año siguiente con el proyecto para el Parque de Barreiro. Aquí la relación con la arquitectura cambia, y el paisajismo manifiesta un claro interés por desvincularse, no conformándose con el papel de patio de entrada. Parte del jardín, incluyendo el gran lago con la isla, además de presentarse más exployado, rechaza la implantación axial que ordenaba las composiciones del paisajista hasta entonces, y esa línea imaginaria pierde fuerza en el diseño.

Esa idea se repite a partir de entonces, y Burle Marx ve en los diversos jardines residenciales que concibe en este período la oportunidad de proyectar con más autonomía, en conjunto con la arquitectura, al construir verdaderos parques privados, utilizando muchas veces la arquitectura como un elemento de la composición. La dimensión que el paisajismo asumió en la Residencia Odette Monteiro, por ejemplo, llegó a concederle a Burle Marx la responsabilidad de ubicar la casa en medio del conjunto, para que



CONCLUSIÓN \_ Esquema de la evolución de la relación entre el paisajismo propuesto por Burle Marx y la arquitectura a lo largo de los años.

estuviera mejor implantada con respecto al jardín. La producción del paisajismo en conjunto con la arquitectura se mantiene en diversos proyectos de residencias en este periodo, como en la Residencia Burton Tremaine, con líneas propias, pero desarrollado e implantado en medio de la obra del arquitecto, envolviéndola y confundiendo los límites del diseño del paisajismo y de la casa. El diseño de Burle Marx también se desarrolla en cierto momento en el interior de la arquitectura, bajo la cobertura en *pilotis* proyectada por Niemeyer, anticipando soluciones semejantes en proyectos posteriores como el jardín interno del Ministerio de Relaciones Exteriores, en Brasilia.

La confianza de las propuestas del paisajista a partir de entonces se equipara a las edificaciones que acompañan, y las dos soluciones tienen gran importancia compositiva en el escenario de la producción moderna del periodo, uno complementando al otro en el conjunto construido. En la Residencia Moreira Salles esto puede ser claramente visto, cuando el jardín permea todo el terreno y envuelve la casa proyectada por el arquitecto brasileño Olavo Redig de Campos, no dejando de tener, sin embargo, un lenguaje propio e independiente, con diferentes soluciones en sus espacios, además de innovar con el uso del elemento acuático con paneles de azulejos y fuentes verticales. El paisajismo de Burle Marx se confirma entonces como un arte necesario, relacionándose íntimamente con la arquitectura moderna que se desarrollaba.

Dentro del desarrollo de la obra del paisajista, los proyectos siguientes en Brasilia no podían negar esa evolución compositiva, al presentar una fusión entre la arquitectura y el paisajismo, siendo difícil entender e identificar dónde uno empieza y el otro termina. Los jardines del Ministerio de Relaciones Exteriores, del Ministerio de Justicia y del Tribunal de Cuentas de la Unión envuelven los edificios gubernamentales, presentando independencia y autonomía en su diseño, a la vez que trabajan juntos hacia un resultado compositivo armónico y moderno. Los jardines de los dos ministerios se adentran

en los espacios internos – tanto el jardín acuático externo al invadir la secuencia de pilares, como los jardines internos que trasladan hacia dentro de la edificación parte de los elementos compositivos de Burle Marx – fortaleciendo aún más la fusión entre arquitectura y paisajismo en las obras de este período.

### ***Sobre el agua como leitmotiv***

El elemento acuático fue tratado en la obra de Burle Marx como una herramienta estructuradora de sus jardines, al aparecer por primera vez en el proyecto de la Plaza de Casa Forte y organizar cada una de las partes del diseño. Su presencia está fuertemente marcada por la centralidad y por las grandes proporciones, cuando se compara con el área total de la plaza. Quedaba claro el interés particular del paisajista por tratar este elemento en sus proyectos de una forma peculiar. La ubicación centralizada, la cual sería ampliamente utilizada en sus composiciones, aportaba estabilidad y modelos de circulación que destacaban los elementos acuáticos, incluso cuando esta centralidad era explotada de forma desplazada, como en el lago de la sección norte de la Plaza del Derby, del mismo período. En el lago de la sección sur presenta una isla en su interior, puntuando por primera vez el uso de esta estrategia de una forma envolver la otra, como si el diseño pudiera ser desmembrado en varias capas. El proyecto del Ministerios de Relaciones Exteriores sería el ápice de este método, cuyo jardín acuático envuelve por completo la edificación.

La importancia del agua en el trabajo de Burle Marx puede subrayarse también por la nota de una joven colaboradora suya, realizada durante su trabajo en el estudio de Río de Janeiro (Figura 190). Podemos percibir como el agua influye en sus composiciones, desde su utilización como ordenadora de los jardines y de sus formas, hasta por la fluidez que este elemento sugiere, lo que se refleja en sus líneas más sinuosas, ensayadas en los proyectos de las Plazas del Derby y Euclides da Cunha, las dos en

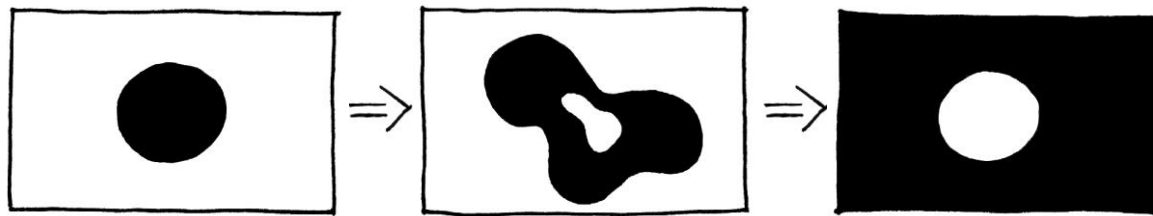


Figura 190 – Notas de una joven colaboradora de Burle Marx, hechas durante su trabajo con el paisajista, que representan las ideas que orientaban las propuestas en la oficina, y como el elemento acuático influía en los dibujos: “Um caminho de pedestre como um rio cheio de meandros e ilhas de vegetação”.

Fuente: Rizzo, 1992.

Recife, y desarrolladas con más énfasis a partir del proyecto de la Plaza Senador Salgado Filho, en Río de Janeiro. Aquí, Burle Marx proyecta el agua dominando toda la composición, además de mantener la función ordenadora del espacio circundante, y también interno, pues repite la solución introducida en la Plaza del Derby de islas de vegetación, lo que sintetiza con su forma los principios utilizados para el arreglo de todo el proyecto y de los proyectos futuros. El lago también domina la composición por su tamaño, pues es proporcionalmente el más grande y más destacado elemento del proyecto, además de su localización centralizada, hacia donde todas las miradas y caminos convergen.

Con la evolución del proyecto para el Ministerio de Educación y Sanidad hemos podido observar el cambio en el diseño y las opciones proyectuales de Burle Marx, al introducir el recurso acuático ya desde su primer ensayo, una vez que este no existía en la propuesta original del conjunto, anterior a la integración del paisajista al equipo. Aunque sutil, el pequeño lago fue suficiente para puntuar y realzar el lado sur del terreno, que sería la entrada principal al recinto, y para marcar una opción del autor que se repetía y afirmaba en cada proyecto elaborado: la priorización del uso del elemento acuático en sus composiciones. Todo el lenguaje desarrollado entonces en el segundo proyecto para el Ministerio de Educación y Sanidad, el cual sería divulgado y reconocido en todo el mundo, se elaboraría a partir del elemento acuático, que a pesar de no llegar a construirse, servía como ordenador de las formas de este proyecto. Si uno mira el conjunto completo, ve que la fuerza visual que la composición acuática presenta supera la tan divulgada composición de la terraza-jardín sobre el bloque de exposiciones, considerada un ejemplar de la producción del paisajista. El arreglo de los elementos internos en el jardín al sur del conjunto, además de confirmar los principios de proyecto defendidos por el paisajista con la presencia de rincones, caminos sinuosos y tensión espacial, también utiliza la isla de vegetación inserida en el lago, en este caso dispuesta de forma centralizada en la composición. Algunos proyectos del mismo período repitieron este mismo recurso, como los jardines del Casino de Pampulha y el Parque de Barreiro.



CONCLUSIÓN \_ Esquema de la evolución del uso del agua en el paisajismo de Burle Marx a lo largo de los años.



Al presentar formas e intenciones plásticas similares, el lago proyectado para la Residencia Odette Monteiro también introduce la isla de vegetación en su interior, además de realzar el paisaje circundante a través de su reflejo. El espejo de agua solamente pierde un poco su característica estática por el formato diseñado para el lago, que parece expandirse a lo largo de la extensión de la propiedad, como si fuera su función llevar la mirada del visitante hacia todos los rincones proyectados. La noción de movimiento adquiere más destaque algunos años después, en la Residencia Moreira Salles, con la implantación de una secuencia de tres pequeños chorros que vertían agua desde la pared que encerraba la parte trasera del lago, otorgando movimiento y verticalidad nunca antes explotados. Ya en Brasilia, esta relación entre agua estancada y agua en movimiento obtiene especial representación en el proyecto para el Ministerio de Justicia, en el cual caídas de agua en hormigón vierten agua desde la fachada principal del edificio de Niemeyer hacia el lago que compone el paisajismo de Burle Marx, presentándose no solamente como un espejo de agua, a ejemplo del jardín del Ministerio de Relaciones Exteriores, donde el reflejo de la edificación parece haberse asimilado al lenguaje del paisajista y por consiguiente considerado en su jardín acuático.

En los proyectos para los edificios gubernamentales de Brasilia el uso del elemento acuático es tan evidente que nos hace percibir una inversión de los conceptos compositivos desarrollados al inicio de la obra del paisajista. Al principio el uso del elemento acuático era puntual, llegando a ser utilizado como punto focal en las composiciones más clásicas, generalmente marcando la centralidad del conjunto y organizando el espacio circundante. Con las islas de vegetación, los lagos ganaban cada vez más detalles e importancia en los diseños del paisajista, culminando en los proyectos de Brasilia, cuyos jardines son verdaderos canchales acuáticos, los cuales centran en la arquitectura su gran punto focal. Por este motivo nos arriesgamos a decir que el agua era uno de los *leitmotive* de sus proyectos.

“**LEITMOTIV**<sup>3</sup> (voz alem.) m. MÚS. Asunto central, tema característico que se repite a lo largo de una composición musical. || Tema central de un discurso, obra, conversación, etc.: su leitmotiv es el fútbol, no habla de otra cosa” (Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa Calpe, 1999).

La función estructuradora del *leitmotiv* en una obra es lo que nos lleva a pensar en el uso de este concepto en la obra de Burle Marx. A pesar de ser muy utilizado en obras musicales, literarias y cinematográficas, el concepto refleja la forma en que el paisajista trabaja el agua en sus proyectos, con reapariciones periódicas y destacadas. A través de un ritmo sencillo, el *leitmotiv* contribuye a la unidad y coherencia de la obras. Creemos que el agua actúa como *leitmotiv* en su producción, pues atrae a todos los demás elementos, dando sentido a la totalidad, de la misma forma que tiene un sentido propio. No se limita a ser un elemento de simple diseño, aludiendo a las más diversas sensaciones y experimentaciones, actuando como protagonista.

Utilizando las palabras de Burle Marx en una conferencia proferida en el año de 1967:

*“Terminando, afirmamos que paisagismo é arte, porém uma arte altamente elaborada que resulta de uma trama de concepções e de conhecimento, cujo entrelaçamento se faz pela evolução da própria vida do artista, com suas experiências, suas dúvidas, suas angústias, seus anseios, erros e acertos”* (Tabacow, 2004, p. 95).

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁBALOS, Iñaki. Roberto Burle Marx: el movimiento moderno con jardín. **Arquitectura**, año 56, n. 340, p. 62-71, 2005. ISSN 00042706.
- ADAMS, William Howard. **Roberto Burle Marx**: the unnatural art of the garden. New York: The Museum of Modern Art, 1991. ISBN 0870701975.
- BARDA, Marisa. Il paradiso perduto di Burle Marx. **Abitare**, n. 374, p. 131-135, 1998. ISSN 00013218.
- BARDI, Pietro Maria. **I giardini tropicali di Burle Marx**. Milano: G. G. Görlich, 1964.
- BARTALINI, Vladimir. A herança de uma modernidade. **Portal Vitruvius**, Resenhas online 097.01, 2010. Disponible a: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/09.097/3756>>. Consulta: 04 mar. 2011. ISSN 18096298.
- BERRIZBEITIA, Anita. **Roberto Burle Marx in Caracas**: Parque del Este, 1956-1961. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2005. ISBN 0812238044.
- BRAGA, Rubem. Gente da cidade: Burle Marx jardineiro. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 95, p.58-59, 1954.
- BROSA REAL, Victor. **La casa, el jardín y la naturaleza**. Barcelona. 11 f. (Texto digitado).
- BROWN, Jane. **El jardín moderno**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. ISBN 8425218101.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BUGATTI, Antonio; BIONDI, Laura. Roberto Burle Marx. **Casabella**, año LVII, n. 599, p. 18-19, 1993. ISSN 00087181.
- BURLE MARX, Roberto. **A garden is like a poem**. Londres: Pidgeon Audio Visual, 1982. 24 diapositivas y 1 casete.

- BURLE MARX, Roberto. Jardins. **Revista Municipal de Engenharia**, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 1, p. 8, 1949.
- BURLE MARX, Roberto. O prazer de viver e trabalhar com a natureza. **Projeto**, n. 146, p. 58-63, 1991. ISSN 01011766. Entrevista oferecida a Guilherme Mazza Dourado.
- BURLE MARX, Roberto. Roberto Burle Marx e o jardim moderno brasileiro. **Portal Vitruvius**, 1992. Disponível a: <<http://www.vitruvius.com.br/entrevista/burlemarx/burlemarx.asp>>. Consulta: 18 jul. 2005. Entrevista oferecida a Ana Rosa de Oliveira.
- BURLE MARX, Roberto. **Roberto Burle Marx**: landscape architect, botanist and artist: an exhibition at the Royal College of Art, London, and the Royal Botanic Gardens, Kew, March-April 1982. London: Royal College of Art, 1982. ISBN 0902490559.
- BURLE MARX, Roberto. Roberto Burle Marx: the last interview. **The journal of decorative and propaganda arts**, v. 21, p. 156-179, 1995. ISSN 08887314. Entrevista oferecida a Conrad Hamerman.
- CALS, Soraia. **Roberto Burle Marx**: uma fotobiografia. Rio de Janeiro, 1995.
- CARELLI, Emilie. Roberto Burle Marx, peintre du paysage. **L'architecture d'aujourd'hui**, n. 262, p. 92-95, 1989. ISSN 00038695.
- CARUSO, Carla. **Burle Marx**. São Paulo: Moderna, 2006. ISBN 8516050963.
- CAVALCANTI, Marco. **O jardim aquático de Burle Marx como obra de arte**: seus arquétipos, o modelo projetual e seu legado ao paisagismo moderno. 2000. Tesina (Máster en Historia del Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- CAVALCANTI, Lauro Paiva; El-Dahdah, Farès (Org.). **Roberto Burle Marx**: a permanência do instável, 100 anos. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. ISBN 9788532524294. Catálogo de la exposición conmemorativa del centenario del nacimiento del artista realizada en el Museo del Palacio Imperial desde 12 de diciembre de 2009 hasta 19 de abril de 2009.
- CHING, Francis D. K. **Arquitetura**: forma, espaço e ordem. São Paulo: Martins Fontes, 2008. ISBN 9788533624221.

- CRUZ, José Armênio Brito. Roberto Burle Marx nas palavras de Ruben Braga e na arquitetura de Richard Neutra. **Portal Vitruvius**, Documento Hoje ontem n. 4, 2006. Disponível a: <[http://www.vitruvius.com.br/documento/hojeontem/hojeontem\\_04.asp](http://www.vitruvius.com.br/documento/hojeontem/hojeontem_04.asp)>. Consulta: 23 dic. 2008. ISSN 18096298.
- DEAL, John. Old and historic maps of Rio de Janeiro. Disponível a: <<http://www.brazilbrazil.com/riomaps.html>>. Consulta: 25 feb. 2009.
- DE GIORGI, Manolo. Roberto Burle Marx: giardini del moderno. **Domus**, n. 705, p. 74-84, 1989. ISSN 00125377.
- DOURADO, Guilherme Mazza. Burle Marx: o resgate do paraíso perdido. **Projeto**, n. 146, p.75-77, 1991. ISSN 01011766.
- DOURADO, Guilherme Mazza. Burle Marx: reconquistando o paraíso. **Architècti**, ano V, n. 23/24, p. 20-32, 1994.
- DOURADO, Guilherme Mazza. Formas de Burle Marx redefiniram o paisagismo. **Projeto**, n. 176, p. 26, 1994. ISSN 01011766.
- DOURADO, Guilherme Mazza. Horizontes del paisajismo brasileño. **Revista de Cultura Brasileña**, n. 2, p. 198-225, 1998.
- DOURADO, Guilherme Mazza. **Modernidade verde**: jardins de Burle Marx. 2000. Tesina (Máster en Arquitectura y Urbanismo – Tecnología del Ambiente Construído) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2000.
- DOURADO, Guilherme Mazza. **Modernidade verde**: jardins de Burle Marx. São Paulo: Senac, 2009. ISBN 9788573598575.
- DOURADO, Guilherme Mazza. Roberto Burle Marx et le paysagisme du XX<sup>e</sup> siècle. **Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine**, n. 18/19, p. 79-90, 2006. ISSN 12964077.
- EHRET, Gabriel. Lyon, dans le sillon de Burle Marx? **Architecture Interieure Créée**, n. 301, p. 76-79, 2001. ISSN 02948567.
- ELIOVSON, Sima. **The gardens of Roberto Burle Marx**. London: Thames & Hudson, 1991. ISBN 0500015074.

EMBAIXADA do Brasil em Portugal. **Roberto Burle Marx**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. Presenta datos sobre artistas nacionais i estrangeiros que actuaron y actúan en Brasil; sus obras; críticos y coleccionadores; movimientos, grupos y episodios que son marcos del arte; i instituciones de destaque en el escenario cultural. Disponible a: <[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)>. Consulta: 29 mar. 2007.

FLEMING, Laurence. **Roberto Burle Marx**: um retrato. Rio de Janeiro: Index, 1996. ISBN 8570830491.

FLORIANO, Cesar. Passeio de Copacabana: uma referência da arte pública de Roberto Burle Marx. A: SEMINÁRIO DOCUMOMO BRASIL, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anales electrónicos...** Disponible a: <<http://www.documomo.org.br/seminarios.htm>>. Consulta: 04 mar. 2011.

FRANÇA, Renata Reinhoefer. Arquitetura cifrada: a casa da Gávea de Walther Moreira Salles. **Portal Vitruvius**, Arquitectos 104.05, 2009. Disponible a: <<http://www.vitruvius.es/revistas/read/arquitectos/09.104/84>>. Consulta: 14 abr. 2011. ISSN 18096298.

FROTA, Lélia Coelho. **Burle Marx**: Landschaftsgestaltung in Brasilien = *Burle Marx*: landscape design in Brazil = *Burle Marx*: paisagismo no Brasil. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

FROTA, Lélia Coelho. Roberto Burle Marx: o parceiro da natureza. A: CALS, Soraia. **Roberto Burle Marx**: uma fotobiografia. Rio de Janeiro, 1995, p. 11-15.

GIEDION, S. Burle Marx et le jardin contemporain. **L'architecture d'aujourd'hui**, n. 42-43, p. 11, 1952. ISSN 00038695.

GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds**: Architecture new and old 1652-1942. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GUERRA, Abilio. Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. **Portal Vitruvius**, Arquitectos 029.05, 2002. Disponible a: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitectos/arq000/esp150.asp>>. Consulta: 18 jul. 2005. ISSN 18096298.



- GUERRA, Cristianne de Mello; COSTA, Luciana Santiago. Burle Marx e os componentes aquáticos nas praças do Recife. A: PAISAGEM NA HISTÓRIA: Jardins e Burle Marx no Norte e Nordeste, 2007, Recife. **Anales...** Recife: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI), 2007. ISBN 9788598747057.
- GUERRA, Cristianne de Mello; SÁ CARNEIRO, Ana Rita. O uso dos componentes aquáticos nas praças do Recife. A: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITETURA E URBANISMO, 6., 2002, Recife. **Anales...** Recife, 2002.
- GUIMARÃES, Maria. **Guia dos jardins de Roberto Burle Marx no Instituto Moreira Salles**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- HECK, Márcia. As casas cariocas e a arquitetura moderna. Panorama da arquitetura de residências unifamiliares no Rio de Janeiro: 1945-1975. A: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 5., 2003, São Carlos. **Anales electrónicos...** Disponible a: <<http://www.docomomo.org.br/seminarios.htm>>. Consulta: 04 mar. 2011.
- HERBST, Helio. Construindo consensos: a obra de Burle Marx na V Bienal de São Paulo. A: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anales electrónicos...** Disponible a: <<http://www.docomomo.org.br/seminarios.htm>>. Consulta: 04 mar. 2011.
- JÚNIOR, Euler Sandeville. Paisagem completa: breve viagem pela obra de Burle Marx. **Projeto**, n. 179, p. 89-90, 1994. ISSN 01011766.
- LANA, Ricardo Samuel de. **Arquitetos da paisagem: memoráveis jardins de Roberto Burle Marx e Henrique Lahmeyer de Mello Barreto**: Minas Gerais, década de 1940. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2009. ISBN 9788562692000.
- LEENHARDT, Jacques. **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Perspectiva, 2000. ISBN 8527300931.
- LEENHARDT, Jacques. Roberto Burle Marx: jardinier de la nature et de la modernité. **L'architecture d'aujourd'hui**, n. 294, p. 12-13, 1994. ISSN 00038695.
- LISBOA, James. **Roberto Burle Marx 10 anos depois**. São Paulo: Escritório de Arte, 2004.

- MACEDO, Silvio Soares. Einflüsse auf die Landschaftsarchitektur Brasiliens = Influences on Brazilian landscape architecture. **Topos European Landscape Magazine**, n. 45, p. 35-43, 2003. ISSN 0942752X.
- MACEDO, Silvio Soares. **Quadro do paisagismo no Brasil**. São Paulo: FAUUSP/QUAPÁ, 1999. ISBN 8590116921.
- MACEDO, Silvio Soares; SAKATA, Francine Gramacho. **Parque urbanos no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. ISBN 8531406552.
- MACEDO, Silvio Soares. O paisagismo moderno brasileiro – além de Burle Marx. **Paisagens em debate**, n. 1, 2003. Disponible a: <<http://www.usp.br/fau/deprojeto/gdpa/paisagens>>. Consulta: 18 jul. 2005. ISSN 18096204.
- MADERUELO, Javier. Roberto Burle Marx: el arte del jardín. **Arte y Parte**, n. 50, p. 74-83, 2004. ISSN 11362006.
- MAFRA, Fátima Maria Alves da Silva. A Praça de Casa Forte e suas portas: um olhar gráfico para a conservação do jardim de Burle Marx. A: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITETURA E URBANISMO, 7., 2004, Belo Horizonte. **Anales eletrônicos...** Disponible a: <<http://www.fau.usp.br/deprojeto/gdpa/paisagens/encarte1.html>>. Consulta: 18 jul. 2005.
- MAGINA, Jeanice de Freitas; MELLO, Fernando Fernandes. A obra de Roberto Burle Marx para a cidade do Rio de Janeiro: um patrimônio cultural carioca. A: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anales eletrônicos...** Disponible a: <<http://www.docomomo.org.br/seminarios.htm>>. Consulta: 04 mar. 2011.
- MAISONNEUVE, André. Roberto Burle Marx: le paysage retrouvé. **Architecture Interieure Crée**, n. 301, p. 70-75, 2001. ISSN 02948567.
- MARTÍ ARÍS, Carlos. **La cimbra y el arco**. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007. ISBN 8493370185.
- MARY Vieira, Burle Marx. **MCMLXX Bienal de Veneza XXXV, Brasil** = MCMLXX Biennale di Venecia XXXV, Brasile. Milano: Alfieri, 1970.

- MEDEIROS, Givaldo Luiz. Modernidade no jardim: síntese ou dialética das artes? Artepaisagem em Roberto Burle Marx e Waldemar Cordeiro. A: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anales eletrônicos...** Disponible a: <<http://www.docomomo.org.br/seminarios.htm>>. Consulta: 04 mar. 2011.
- MELLO GUIMARÃES, Aline S. El uso del agua en el paisajismo brasileño: una aproximación a la obra de Roberto Burle Marx. A: CIENCIA PARA LA VIDA, 2007, Barcelona. **Actas del XII Seminario de la APEC**. Barcelona: APEC, 2007, p. 143-152. ISBN 9788461169849.
- MELLO GUIMARÃES, Aline S. Primeiros passos no desenvolvimento da obra de Roberto Burle Marx. A: LA PRODUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO Y LOS DESAFÍOS (IN) SOSTENIBLES DEL MUNDO CONTEMPORÁNEO, 2008, Barcelona. **Actas del XIII Seminario de la APEC**. Barcelona: APEC, 2008, p. 155-162. ISBN 9788461238088.
- MELLO GUIMARÃES, Aline S. Projeto e composição artística de Burle Marx no Nordeste. A: PAISAGEM NA HISTÓRIA: Jardins e Burle Marx no Norte e Nordeste, 2007, Recife. **Anales...** Recife: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI), 2007. ISBN 9788598747057.
- MONTERO, Marta Iris. **Burle Marx**: el paisaje lírico. México D. F.: Gustavo Gili, 2001. ISBN 968887387X.
- MONTERO, Marta. Roberto Burle Marx: paysagiste brésilien. **Revue Pages Paysages**, n. 2, p. 110-115, 1989.
- MOTTA, Flávio L. **Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem**. São Paulo: Nobel, 1986. ISBN 8521301782.
- MUSÉE de la Mode de la Ville de Paris. **Musée Galliéra**: Roberto Burle Marx 4 mai-21 mai 1973. Paris: Presses artistiques, 1973.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Roberto Burle Marx**: Março de 1956. Rio de Janeiro, 1956.
- OLIVEIRA, Ana Rosa de. A construção formal do jardim em Roberto Burle Marx. **Portal Vitruvius**, Arquitextos 002.06, 2000. Disponible a: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp004.asp>>. Consulta: 18 jul. 2005. ISSN 18096298.

- OLIVEIRA, Ana Rosa de. Bourlemarx ou Burle Marx? **Portal Vitruvius**, Arqutextos 013.01, 2001. Disponible a: <[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq013/arq013\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq013/arq013_01.asp)>. Consulta: 18 jul. 2005. ISSN 18096298.
- OLIVEIRA, Ana Rosa de. Nove anos sem Burle Marx. **Portal Vitruvius**, Arqutextos 037.01, 2003. Disponible a: <[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq037/arq037\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq037/arq037_01.asp)>. Consulta: 18 jul. 2005. ISSN 18096298.
- OLIVEIRA, Ana Rosa de. Un Paisaje y un jardín para el ministerio. **DC: Revista de Crítica Arquitectónica**, n. 3, p. 57-66, 1999. ISSN 18872360.
- OSTROWER, Fayga Perla. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1986. ISBN 8570013167.
- PETTENA, Gianni. La natura come materiale artistico. **Abitare**, n. 374, p. 126-130, 1998. ISSN 00013218.
- PLAYFAIR, Guy. The versatility of Burle Marx. **Architectural Review**, v. 136, n. 813, p. 361-365, 1964. ISSN 0003861X.
- PLUMPTRE, George. **Juegos de agua**: la presencia del agua en el jardín desde la antigüedad hasta nuestros días. Barcelona: Gustavo Gili, 1994. ISBN 8425216427.
- POLIZZO, Ana Paula. O jardim como ordenamento da natureza e a poética de Burle Marx. A: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anales eletrônicos...** Disponible a: <<http://www.docomomo.org.br/seminarios.htm>>. Consulta: 04 mar. 2011.
- PREFEITURA da Cidade do Rio de Janeiro. **Revista Municipal de Engenharia**. Rio de Janeiro, 2001. Disponible a: <[http://obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica\\_burle/eletronica\\_html/inicio.htm](http://obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/inicio.htm)>. Consulta: 16 fev. 2012.
- REGO, José Lins. L'homme et le paysage. **L'architecture d'aujourd'hui**, n. 42-43, p. 8-10, 12-14, 1952. ISSN 00038695.
- RIZZO, Giulio G. **Roberto Burle Marx**: il giardino del novecento. Florencia: Cantini, 1992. ISBN 8877371781.

- ROBBA, Fabio; MACEDO, Silvio Soares. **Praças brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. ISBN 8531406560.
- ROBERTO Burle Marx: jóias, desenhos, gouaches, óleos, paisagismo, plantas vivas. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1963. Catálogo de la exposición realizada em el Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro, desde 22 de agosto hasta 28 de septiembre de 1963.
- ROGER, Alain. **Breu tractat del paisatge**. Barcelona: Edicions La Campana, 2000. ISBN 8488791763.
- SÁ CARNEIRO, Ana Rita; MENEZES, José Fernandes. Burle Marx Garden as instrument of communication in the cultural landscape: the “Cactario da Madalena”, Recife Brazil. A: LIFE IN URBAN LANDSCAPE: International Conference for Integrating Urban Knowledge & Practice, 2005, Gothenburg. **Anales...** Gothenburg, 2005.
- SÁ CARNEIRO, Ana Rita; MESQUITA, Liana de Barros. **Espaços livres do Recife**. Recife: Prefeitura da cidade do Recife/Universidade Federal de Pernambuco, 2000.
- SÁ CARNEIRO, Ana Rita; MESQUITA, Liana de Barros; SILVA, Aline de Figueirôa. A conservação dos jardins de Burle Marx no Recife: Praça Faria Neves, Praça do Derby e Praça Euclides da Cunha. A: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITETURA E URBANISMO, 7., 2004, Belo Horizonte. **Anales eletrônicos...** Disponible a: <<http://www.fau.usp.br/deprojeto/gdpa/paisagens/encarte1.html>>. Consulta: 18 jul. 2005.
- SÁ CARNEIRO, Ana Rita; PESSOA, Ana Cláudia. Burle Marx nas praças do Recife. **Portal Vitruvius**, Arquitextos 042.03, 2003. Disponible a: <[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq042/arq042\\_03.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq042/arq042_03.asp)>. Consulta: 18 jul. 2005. ISSN 18096298.
- SÁ CARNEIRO, Ana Rita; SILVA, Aline de Figueirôa; GIRÃO, Pricylla Amorim. O jardim moderno de Burle Marx: um patrimônio na paisagem de Recife. A: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 5., 2003, São Carlos. **Anales eletrônicos...** Disponible a: <<http://www.docomomo.org.br/seminarios.htm>>. Consulta: 04 mar. 2011.
- SANTOS, Cesar Floriano dos. **Campo de producción paisajista de Roberto Burle Marx**: el jardín como arte público. 1999. Tesis (Doctorado en Arquitectura) – Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 1999.

- SANTOS, Cesar Floriano dos. Roberto Burle Marx: el jardín como escenario del “arte público”. A: ARTE PÚBLICO, 2000, Huesca. **Actas: arte y naturaleza**. Huesca: Diputación de Huesca, 2000, p. 141-161.
- SEAVITT, Catherine. Padrões do chão: Roberto Burle Marx e os jardins ornamentais do Parque do Ibirapuera, São Paulo, Brasil = Ground patterns: Roberto Burle Marx and the ornamental gardens of Parque do Ibirapuera, São Paulo, Brazil. **Prototipo**, n. 9, 2004.
- SEAVITT, Catherine. Roberto Burle Marx: the search for something of a lost paradise. **Praxis**, n. 4, p. 108-115, 2002. ISSN 15262065.
- SEFFRIN, André. Roberto Burle Marx: uma notícia biográfica. A: CALS, Soraia; FROTA, Lélia Coelho; SEFFRIN, André. **Roberto Burle Marx**: uma fotobiografia. Rio de Janeiro, 1995, p. 127-138.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil, 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1999. ISBN 8531404452.
- SEGRE, Roberto. Paraísos en la metrópoli: Roberto Burle Marx, 1909-1994. **Arquitectura Viva**, n. 37, p. 72-74, 1994. ISSN 02141256.
- SILVA, Aline de Figueirôa. Uma praça, um largo, um campo, um jardim: a Praça da República e a história do paisagismo no Recife. A: PAISAGEM NA HISTÓRIA: Jardins e Burle Marx no Norte e Nordeste, 2007, Recife. **Anales...** Recife: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI), 2007. ISBN 9788598747057.
- SILVA, Leandro. Un sabio de la naturaleza: en recuerdo de Burle Marx, creador del paisaje y el jardín contemporáneos. **El País**, p. 6-7, 18 junio 1994.
- SILVA, Roberto. **New brazilian gardens**: the legacy of Burle Marx. London: Thames and Hudson, 2006. ISBN 0500512868.
- SILVA, Vânia Maria Barbosa da et al. Leitura da Praça Faria Neves em Recife por estudantes de agronomia da UFRPE. A: PAISAGEM NA HISTÓRIA: Jardins e Burle Marx no Norte e Nordeste, 2007. Recife. **Anales...** Recife: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI), 2007. ISBN 9788598747057.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Burle Marx**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. ISBN 8575030892.



TABACOW, José (org.). **Roberto Burle Marx**: arte & paisagem. São Paulo: Studio Nobel, 2004. ISBN 8575530518.

TABACOW, José. Entrevista com José Tabacow. **Portal Vitruvius**, 2006. Disponível a: <<http://www.vitruvius.com.br/entrevista/tabacow/tabacow.asp>>. Consulta: 05 fev. 2008. Entrevista oferecida a Abílio Guerra.

VACCARINO, Rossana. **Roberto Burle Marx**: landscape reflected. New York: Princeton Architectural Press, 2000. ISBN 1568982259.

VERNIÈRE, Laure. Chez Burle-Marx, le jardinier tropical. **L'Oeil**, n. 513, p. 76-81, 2000. ISSN 0029862X.

La presentación de los proyectos originales de Roberto Burle Marx fue posible gracias a la ayuda del profesor, y también investigador de la obra del paisajista, Guilherme Mazza Dourado. También le doy gracias a la organización de la exposición conmemorativa del centenario del nacimiento del artista, que se celebró en el Museo del Palacio Imperial en Río de Janeiro, desde 12 de diciembre de 2008 hasta 19 de abril de 2009, con la curaduría del arquitecto Lauro Cavalcanti, responsable por relacionar la diversa producción artística de Burle Marx, con numerosos dibujos originales y otros tantos registros fotográficos que hicieron posible los análisis presentados en este documento. Desafortunadamente la oficina Burle Marx & Cia. Ltda., un estudio privado que se encarga de la conservación de la obra del artista, en el momento de la realización de la investigación para esta tesis no recibía investigadores interesados en los proyectos archivados, por no priorizar este tipo de trabajo.

Todos los bocetos realizados para una mejor comprensión y análisis de los proyectos fueron desarrollados por la autora.